آفاق الخطاب النقدى

دراسات فى نقد النقد المسرحى العربى



دكتـور

سامى سليمان أحمد



آفاق الخطاب النقدى

دراسات فى نقد النقد المسرحى العربى

دكتور

سامى سليمان أحمد

كلية الآداب - جامعة القاهرة



مكتبة الانجلو المصرية

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد الهيئة المصرية العامة لدار الكتب والوثائق القومية ، إدارة الشئون الفنية .

احمد ، سامى سليمان .

افاق الخطاب النقدى : دراسات فى نقد النقد المسرحى العربى .

تأليف : سامى سليمان احمد . ـ ط١. ـ

القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ٢٠٠٨.

٣٠٢ ص ، ١٧× ٢٤ سم

١ ـ المسرحيات العربية ـ تاريخ ونقد

أ ـ العنوان

رقم الإيداع : ٩١٢٤

ردمك :٢ـ٠٠٠٠ـ٠٥ـ٩٧٧ـ٩٧٨ تصنيف ديوى : ٨١٢,٠٠٩

المطبعة : محمد عبد الكريم حسان

تصميم غلاف : ماستر جرافيك

الناشر: مكتبة الانجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد فريد

القاهرة ـ جمهورية مصر العربية

ت : ٢٣٩١٤٣٣٧ (٢٠٢) ؛ ف : ٢٣٩٥٧٦٤٣ (٢٠٢)

E-mail : angloebs@anglo-egyptian.com
Website : www.anglo-egyptian.com

المحتــوى

مقدمة

كان تعرف الثقافة العربية الحديثة على الكتابة المسرحية بأشكالها المختلفة واكتشافها المهام، الجمالية والاجتماعية والإنسانية المتعددة، التى تستطيع تلك الأشكال القيام بها مولدًا لكتابة النقد المسرحى بوصفه نشاطا ثقافيا خاصا يبتغى متابعة الظاهرة المسرحية ، فى تجلياتها المختلفة، بالدرس والتقييم والتوجيه بما يضىء لها ، من ناحية ، سبل الوفاء بالحاجات الاجتماعية والجمالية المتجددة للمتلقين ، ويساعدها على تعديل مساراتها تعديلا مستمرا من ناحية أخرى. وعلى ذلك تحول النقد المسرحى العربى إلى عنصر دال ومؤثر من عناصر تكوين الظاهرة المسرحية العربية الحديثة والمعاصرة ، وعلى الرغم من هذا ما تزال الدراسات التى قدمها النقاد ودارسو النقد العربى الحديث والمعاصر للنقد المسرحى ، والروائى أيضا، قليلة مقارنة بدراسات نقد الشعر . مما يكشف عن وجود إمكانات متعددة لتقديم كثير من الدراسات التى تبتغى تحليل عديد من الكتابات والظواهر الممثلة لتيارات الكتابة المسرحية والروائية وتوجهاتها وعلاقاتها باتجاهات الأدب الغربى ، كما يكشف عن حاجة مماثلة إلى إعادة النظر فى الكتابات النقدية التى أفرزتها التجربة العربية فى كتابة الرواية والمسرحية على مدى زمنى يصل إلى قرن ونصف القرن ؛ فيه توالت أجيال من النقاد الذين حاولوا – كل بطريقته وعلى قدر ثقافته ووعيه بطبيعة الأدوار النقدية والثقافية المنوطة به – أن يقدموا كتابات نقدية تسعى إلى مواكبة الإبداعات العربية وتعريضها لضروب من التحليل والتفسير والتقييم التى كانت تتنوع بتنوع المنظورات النقدية التى يصدر عنها النقاد .

إن تراكم الكتابات النقدية المتصلة بالأنواع الأدبية الحديثة يثير لدى دارسى النقد العربى الحديث والمعاصر الدوافع لمساءلة هذه الكتابات وتعريضها لوجوه من التحليل تبتغى قراءتها من منظورات تجمع بين إعادة وضعها فى سياقات تولدها الأولى ، من ناحية ، و تعريضها لضروب من التأويل من ناحية أخرى . ولا تعنى المسألة الأولى أن الدارس المعاصر يتوجه نحو تقديم تاريخ «موضوعى» للمادة النقدية التى يتوقف إزاءها ، بل تعنى أنه يعيد تركيب السياقات الثقافية والفكرية التى تولدت

فيها تلك المادة من منظور يعى دور الذات القارئة فى تشكيل تلك السياقات، وبضرب من الوعى بحيوية الذات القارئة من حيث اقتدارها على صياغة تلك السياقات فى ضوء التعامل مع عناصرها تعاملا مرنا . إن هذا الضرب من الوعى نتاج إدراك أمرين ، هما أقرب إلى المسلمات الفكرية التى أصلتها ضروب الممارسة النقدية المعاصرة ، مفادهما تعدد الإمكانات التى تنطوى عليها عمليات بلورة السياقات الثقافية المؤطرة للممارسة النقدية ، وإدراك أن تواصل الممارسة النقدية – بوصفها نمطا من الممارسة الثقافية الاجتماعية – يجعل من كل جدل مع الماضى أو التراث الثقافى جدلا مع الحاضر أو اللحظة الثقافية الراهنة ؛ لأن وجوه الامتداد والتلاقى بينهما أكبر من أن تحتاج إلى تعليل أو تفسير.

وأما المسألة الثانية فتعنى أن المادة النقدية المدروسة قابلة لضروب متعددة من القراءات أو التأويلات التى تبتغى الكشف عما تتضمنه المستويات العميقة من الخطابات النقدية من توجهات ومبادئ تتحكم فى كافة آليات صياغتها . وذلك ما يجعل من استنطاق بواطن تلك الخطابات ما تكنه من دلالات ومسكوتات عنها ضربا من العمل المعرفى الهادف إلى استخلاصها ثم السعى إلى إعادة بناء تلك الخطابات من منظور يبتغى تقصى صيغ العلاقات المتحققة بين عناصرها من ناحية، ومظاهر التجاوب بينها وبين الخطابات الفكرية والأيديولوجية والثقافية الموازية لها من ناحية أخرى .

إن نقد النقد ممارسة ثقافية معاصرة تبتغى وضع الخطابات النقدية موضع المساءلة والفحص والمراجعة بهدف الكشف عن هوية العلاقات التى تربط بين عناصر تلك الخطابات ومراجعة ظواهر التجاوب أو التنافر بين المنطلقات النقدية والإجراءات والمناهج المتولدة عنها ، سعيا إلى الكشف عن الهويات الحقيقية لتلك الخطابات ، مما يؤذن باكتشاف الوظائف المتعددة التى قامت بها تلك الخطابات فى سياقاتها الثقافية والاجتماعية .

وتنطلق تلك الممارسة من كون الخطاب النقدى ضربا من الخطابات المعرفية التى تصوغ قيما للمعرفة وأطرا لها من منظور صائغيها ، وتهدف تلك الخطابات إلى

القبض على مجموعة من العناصر المعرفية التى تتيح لمن يتملكونها تحقيق صلة أعمق بالخطابات وقدرة أعلى على فهم تحولات الواقع المعيش فى جوانبه الرمزية وغير المباشرة . وهذا ما يعنى أن ممارسة نقد النقد تنطلق من مساءلة الخطابات النقدية مساءلة معرفية دون أن تتجاهل الهوية الذاتية المميِّزة لها ؛ أى دون تنكر لخصوصية الخطاب النقدى من حيث هو مجلى من مجالى استخدام اللغة ، أداة التفكير والفهم ، فى صياغة نمط من الخطابات التصورية التى تحيل إلى ذواتها بقدر ما تحيل إلى خوارجها ؛ حيث إمكانات الجدل والمحاورة مع الخطابات الثقافية والاجتماعية والسياسية المعاصرة لها أو السابقة عليها.

إن محورية الخصوصية اللغوية للخطاب النقدى تجعل من عمليات تحليله مُنطلقةً من التقاط العلامات اللغوية الظاهرية الكائنة فى سطحه ، واتخاذها هوادى تُمكِن القارئ – بمواصلته الدرس وسعيه إلى الفهم – وسيلة إلى كشف ذى عمق للمستويات الباطنة لذلك الخطاب . وذلك ما يشير إلى أن تحليل ذلك الخطاب إنما هو نوع من الممارسة التى تقوم على المراوحة بين الانتقال من ظاهر الخطاب إلى باطنه فى ضرب من الحركة العقلية الدائمة التى لا تهدأ إلا حين يصل القارئ إلى القبض على العناصر والظواهر الجوهرية للخطاب ، ومن ثم يبدأ فى بلورة تأويله لذلك الخطاب .

إن ما تقدمه فصول هذا الكتاب إن هى إلا محاولات متنوعة لصياغة نمط ما من نقد النقد يهدف إلى التدليل الضمنى على الإضافات المحورية التى يمكن لذلك النشاط الثقافى أن يرفد بها الثقافة العربية المعاصرة . وفى هذا ما يُغنى عن تلخيص هذه الفصول أو عرضها من ناحية ، كما يغرى القارئ بالسعى إلى قراءة نقدية تقوم على المحاورة وتستثير المخالفة ، من ناحية أخرى ، سعيا إلى تحرير العقل من كل ما يمكن أن يقيده فى تعامل مع خطابات العالم وظواهره .



التمثل الثقافى وتلقى المسرحية
نموذج النقد الإحيائى التجديدى

(١)

حين يحدث الاتصال بين ثقافتين مختلفتين يبدو أن إحداهما أكثر احتياجا إلى الأخرى ؛ لأن الثقافة الناقلة أو المتأثرة تدرك ، عبر كبار حمَلَتها المسئولين عن بلورتها، أن رصيدها من العلوم والفنون لم يعد قادرا على الاستجابة لتحديات جديدة يشكلها الواقع التاريخى والاجتماعى الذى أفرزها هى ذاتها. و منذ بداية العصر الحديث ،فى العالم العربى، اكتشف العرب المحدثون أن الثقافة الأوربية تقدم لهم كثيرا من المنجزات التى يحتاجونها لتحديث المجتمع العربى فأخذوا يعملون ، بطرائق شتى، على نقل ما يستطيعون منها ، ولما كانت تلك المنجزات جديدة سواء بالنسبة للمثقفين العرب أو بالنسبة لأبناء المجتمع الآخرين فقد كان على المثقفين أن يسعوا ، من ناحية، إلى تقريب هذه المنجزات لأبناء المجتمع ، كما كان عليهم ، من ناحية ثانية، أن يكشفوا لهم عن الوظائف التى تستطيع تلك المنجزات الجديدة أن تؤديها للمجتمع العربى. ولكن تحقيق هاتين الغايتين كان يتطلب القدرة على اكتشاف الهويات الحقيقية لتلك المنجزات ، و القدرة على استشفاف مكوناتها ، ورؤية الجوهرى والعرَضى فيها .ويمكن أن نحدد تلك القدرات على أنها جميعا علامات على ظاهرة واحدة ، وهى ظاهرة التمثل الثقافى التى نقصد بها المسالك الذهنية التى يقوم بها أو يعتمد عليها أبناء ثقافة ما فى سعيهم للاستفادة من نتاج ثقافى قدمته حضارة أو ثقافة أخرى ، وتنطوى تلك المسالك على عمليات فرعية متعددة من القياس والمماثلة والبحث عن الأشباه [١] وإخضاع المفاهيم القارة فى الثقافة القومية لعدد من التحويلات كنقلها من مجال إلى آخر أو تضييق الدلالات التى تنطوى عليها ، كما يتم أيضا استبعاد المفاهيم التى لم تعد قادرة على الاندراج فى الأشكال الجديدة المنقولة أو المُستهدَف نقلُها . وتهدف تلك الظاهرة ، بما تنطوى عليه من عمليات متنوعة إلى أن تصبح الثقافة القومية الناقلة قادرة على امتلاك تصورات عميقة للأشكال والأنساق الجديدة والإفادة منها فى تلبية حاجات جمالية واجتماعية جديدة لم تعد المنتجات الثقافية التقليدية قادرة على الوفاء بها.

وتكشف معاينة ظاهرة إبداع الأنواع الأدبية الحديثة (الرواية ، المسرحية،

القصة القصيرة) فى الأدب العربى –بداية من العقد الرابع من القرن التاسع عشر – عن أدوار التمثل الثقافى فى تلقى تلك الأنواع وتثبيتها فى الثقافة العربية الحديثة . فإذا كان من الثابت فى تاريخ الكتابة الإبداعية أن الأشكال التراثية ، السردية والأدائية، قد مارست تأثيرات متنوعة على الأنواع الأدبية الحديثة (٢) فى تحققاتها العربية فإن تلك التأثيرات إن هى ، فيما نرى،إلا شواهد على الأدوار التى مارسها التمثل الثقافى فى الممارسات الكتابية الممثلة لإبداع الأنواع الأدبية الحديثة فى الثقافة العربية . وإذا كان النقاد المعاصرون لإبداع الأنواع الأدبية، طوال النصف الثانى من القرن التاسع عشر، قد قدموا اجتهادات حول تفسير تلك التأثيرات، فإن من اللافت للانتباه أن هذه الاجتهادات لم تحظ سوى بإشارات قليلة من قبل بعض دارسى النقد العربى الحديث ؛ على نحو ما يتضح فيما ورد لدى كل من أحمد شمس الدين الحجاجى وأحمد إبراهيم الهوارى وعلى شلش (٣) ، ولعل الاستثناء الجدير بالتسجيل هو ما قدمه جابر عصفور فى دراسته الخيال المتعقل : دراسة فى نقد الإحياء ؛ إذ كشف عن محاولات النقاد الإحيائيين لتقبل الأنواع الأدبية الحديثة على أساس مبدأ الخيال المتعقل الذى يجعل من العقل كابحا للخيال وراسما له الحدود التى لا يستطيع أن يتجاوزها فى ابتكاره لصور الأشياء ، وهو مبدأ انسرب من النقد العربى الوسيط إلى خطاب النقد الإحيائى (٤) .

وترى هذه الدراسة أن تلك الاجتهادات يمكن النظر إليها بوصفها علامات دالة على ظاهرة التمثل الثقافى ؛ إذ إن تأسيس الأنواع الأدبية الجديدة ،أو تحديث الأنواع الأدبية القائمة ، يستند ـ بوصفه تحقيقا لنمط من الاتصال الثقافى ـ إلى قدرة المؤسسة النقدية على استلهام توجهات التغير فى الواقع الاجتماعى والثقافى واستشراف إمكانات الأنواع الأدبية ـ سواء كانت من الأنواع السائدة والمتداولة ، أو من الأنواع القديمة أو المندثرة أو المتوارية فى الدرجات السفلى من نسق الأنواع السائد، أو الأنواع الجديدة التى أبرزها الاحتكاك بثقافة أخرى ـ فى قدرتها على الاستجابة أو عدم الاستجابة لتلك المتغيرات الحادثة فى سياق التلقى الاجتماعى للكتابة الأدبية. ويتطلب ذلك التأسيس تحليل الخيارات المطروحة فى السياق الثقافى واستبطان الإمكانات

المختلفة التى ينطوى عليها كل منها، والقيام بعمليات ـ لا حصر لها ـ من التركيب والانتقاء وإعادة التشكيل لهذه المعطيات سعيًا ، من ناحية، إلى حد المهام الاجتماعية والجمالية التى تتطلب تحديث الأنواع الأدبية القائمة والمتداولة أو تأسيس أنواع أدبية جديدة ، وعملاً ، من ناحية أخرى، على بلورة مفاهيم لهويات الأنواع الأدبية الجديدة وتحليل العناصر الجمالية التى تؤلف كلًا منها . وتبدو هذه العمليات عمليات ذهنية ثقافية؛ بمعنى أنها تتأسس على تحويل الخبرات ـ التى حصلها النقاد ـ من أطرها العينية والمادية إلى صيغ معممة تصوغ الحدود والمهام والمكونات الجمالية المساهمة فى بناء الأنواع الأدبية المحدثة والجديدة، ومن هنا كانت ذهنيتها أو طابعها الذهنى ، ولما كانت تتم فى إطار الثقافة القومية وتستهدف علاج أوضاع نتجت عن تغيراتها، كما أنها تتم على مادة ثقافية ـ فإنها ـ لهذه الأسباب ـ توسم بأنها ثقافية . ومن ثم يمكن التعامل مع التصورات التى طرحها النقاد العرب فى مصر والشام ، فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، عن ماهية المسرحية بوصفها نتاجا لمجموعة من العمليات الذهنية الثقافية التى استهدفت الإسهام فى تأصيل ذلك النوع فى الثقافة العربية الحديثة عبر الكشف للمتلقين ، المعاصرين لهؤلاء النقاد ، عن الإمكانات الجمالية والاجتماعية التى يتضمنها ذلك النوع ، وذلك ما يعنى أن تحليلها لا ينبغى أن يتوقف فقط عند فك العناصر المكونة لتلك التصورات ، بل يشمل أيضا درس الآليات أو العمليات الذهنية التى استخدمها النقاد ، كما يضم أيضا وصل تلك العناصر ببعض المكونات الثقافية الأساسية التى سيطرت على مجمل خطاب الإحيائيين . ولكن تحقيق هذا الهدف يتطلب ،أولا، النظر فى تصنيف تيارات النقد العربى ، فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، من منظور رؤيتها للأنواع الأدبية الحديثة.

(٢)

رغم أن تعرف الثقافة العربية الحديثة على الأنواع الأدبية الجديدة (الرواية ، المسرحية ، القصة القصيرة) قد بدأ فى العقود الثلاثة الأولى من القرن التاسع عشر فإن إبداعات الأدباء العرب المحدثين فى إطار تلك الأنواع قد بدأت فى الظهور فى العقد الرابع من ذلك القرن. ولما كانت تلك الأنواع جديدة فى الثقافة العربية فإن

توالى الإبداعات /الكتابات العربية فى إطارها جعل منها مصاحبة ، من ناحية ،للشعر الغنائى الذى كان النوع الأدبى الغالب على الأدب العربى الوسيط ومن ثم كان يتبوأ قمة هيراركية الأنواع الأدبية فيه . كما أن تلك الأنواع الأدبية الجديدة أخذت ، من ناحية ثانية، تزاحم الأنواع النثرية الممتدة من الأدب العربى الوسيط كالخطابة والرسالة ،على اختلاف أشكالهما، والمقامة أيضا .وصاحبت نشأة الأنواع الأدبية مجموعة من المتغيرات الثقافية التى أخذت الثقافة العربية الحديثة تخضع لها ، ومن أبرزها سعى كثير من الشعراء ، منذ أربعينيات القرن التاسع عشر ، إلى الجمع بين إبداع الشعر الغنائى والكتابة فى إطار الأنواع الأدبية الجديدة ، والتقارب بين الثقافة الرسمية وأشكال الثقافة الشعبية أو الأدب الشعبى التى كانت تصب مباشرة فى مجال تثبيت الأنواع الأدبية (٥) . ولقد صاحبت هذه التغيرات تغيرات موازية أخذ يخضع لها النقد العربى ، لعل أبرزها اتصاله بالنقد الأوروبى ـ نتيجة عوامل متعددة ـ لحاجته إلى متابعة هذه الأنواع الجديدة بالدرس .وكان ذلك الاتصال ـ فيما نرى ـنقطة فاصلة فى تاريخ النقد العربى الحديث؛ فإذا كانت الأفكار الأوروبية قد عرفت طريقها إلى الفكر السياسى والاجتماعى العربى منذ النصف الأول من القرن التاسع عشر ـ على نحو ما يتجلى فى كتابات رفاعة الطهطاوى(١٨٠١ -١٨٧٣)وخير الدين التونسى (١٨١٠ -١٨٩٠)وغيرهما ـ فإن النقد العربى الحديث قد ظل ـ حتى منتصف القرن التاسع عشر ـ يوصد أبوابه فى وجه المؤثرات الأوروبية . فلما أخذ إبداع الأنواع الأدبية الحديثة يعرف طريقه إلى الثقافة العربية كان على النقد العربى أن ينشئ صلات بالنقد الأوروبى ، وأن يفيد من هذه الصلات فى تلقى الأنواع الأدبية الجديدة وفى متابعة تطورات الشعر الغنائى أيضا .

فى هذه المرحلة ـ التى تبدأ مع مطلع القرن التاسع عشر ـ كانت النهضة العربية الحديثة تتأسس ، فى مصر والشام ، وكان القائمون بأمرها ينشئون المؤسسات الاجتماعية والسياسية والثقافية الجديدة ، وكانت الصحافة والمطبعة والمدرسة الحديثة أهم تلك المؤسسات التى أثرت تأثيرا مباشرا فى توجيه النقاد وفى تحديد الوضعية الاجتماعية والثقافية لهم . ولما كانت النهضة محاولة لتجاوز تخلف قائم ، من ناحية،

وسعيا لإنشاء مجتمع جديد من ناحية ثانية ، فقد كان هذان الهدفان يتطلبان إنشاء ثقافة جديدة أو متجددة .وكان ناقد النصف الثانى من القرن التاسع عشر مدركا دوره فى الإسهام فى تشكيل تلك الثقافة الجديدة أو المتجددة ، وذلك ما تجلى فى مواقف النقاد من مسائل الأنواع الأدبية الجديدة. وإذا كان البعث أو الإحياء صيغة مسيطرة على كل مجالات الثقافة العربية ـ فى هذه المرحلة ـ فقد كان طبيعيا أن تسود هذه الصيغة فى مجال النقد الأدبى ، وأن يكون النقد الإحيائى هو التيار الوحيد السائد فى ساحة النقد العربى حتى بداية العقد الأخير من القرن التاسع عشر . ولكن معاينة مواقف النقاد الإحيائيين من الأنواع الأدبية الحديثة تكشف عن تنوع دال ، يمكن حصره فى ثلاثة مواقف عامة ، هى :الموقف التقليدى ، والموقف التجديدى ، والموقف التوفيقى .

يتأسس الموقف التقليدى على نواة محورها الاعتزاز بالشعر الغنائى بوصفه النوع الأدبى القائم فى أعلى هيراركية الأنواع الأدبية فى الممارسة العربية الوسيطة وفى النقد العربى الوسيط ، وكان ذلك الموقف يفضى بأصحابه إما إلى رفض الأنواع الأدبية الجديدة ، أو الصمت عنها صمتا تاما ـ على الأقل فى ضوء ما وصلنا من كتابات ممثليه ـ والعكوف على اجترار التراث العربى البلاغى واللغوى وتقديمه إلى المتلقين من الأدباء والقراء بوصفه ضماناً لاستمرارية الثقافة العربية لمواجهة تغيرات المرحلة ومجابهة التحديات التى فرض عليها أن تواجهها منذ اللحظة التى أدرك فيها العربى أن ثمة ثقافة أخرى تبدو ممتلكة لقيم مختلفة ـ على نحو جذرى دائما ، أو عرضى أحيانا ـ عن قيم الثقافة العربية التى كان يوقن ـ قبل تلك اللحظة ـ أنها القيم الحقة والمطلقة وحدها. ويتجلى هذا الموقف لدى عدد من النقاد منهم حسين المرصفى (١٨١٥ ـ ١٨٩٠) وحمزة فتح الله (١٨٤٩ ـ ١٩١٨) وغيرهما ممن غلب عليهم الانتماء إلى القائمين بتدريس علوم العربية فى المؤسسات التعليمية التقليدية أو التى كانت تتجدد دون أن يلتفت أبناؤها ـ إلا فى مرحلة تالية وقرب نهاية القرن التاسع عشر ـ إلى ظاهرة انتشار الأنواع الأدبية الجديدة لدى عدد كبير من الفئات الاجتماعية ، وحينئذ بدأ بعض ممثلى هذا الاتجاه يولون هذه الأنواع شيئا من

اهتماماتهم ، وإذا كان نقاد ذلك الموقف قد أسهموا فى إحياء التراث اللغوى والبلاغى العربى الوسيط فقد حدد ذلك إسهامهم فى مجال نقد الأنواع الأدبية الحديثة؛ إذ اقتصروا على الجوانب اللغوية المرتبطة بتصويب بعض الاستخدامات اللغوية الجديدة، على نحو ما يظهر فى كتابات إبراهيم اليازجى (١٨٤٧ –١٩٠٦) [٦]، أو غيره ممن توقفوا أمام جوانب الصياغة اللغوية على مستوى المفردة أو الجملة فى النصوص القصصية والمسرحية [٧].

وفى مقابل ذلك الموقف التقليدى كان ثمة موقف آخر يمكن وصفه بأنه الموقف التجديدى الذى تحلق أصحابه حول مقولة مؤداها أن الأنواع الأدبية الجديدة قادرة على أداء وظائف جمالية واجتماعية تحتاجها الجماعة العربية .ومن اللافت أن من كان يتبنون هذا الموقف كانوا من كتّاب تلك الأنواع الجديدة ، ولذلك تبدت مواقفهم فى المقدمات التى كتبوها لنصوصهم، وفى المقالات التى نشروها فى الدوريات المعاصرة لهم للحديث عن الحركة المسرحية الناشئة أو لتناول بعض الروايات التى كتبها معاصروهم .وكان طبيعيا أن يعتمد أصحاب هذا الموقف على الثقافة الأوروبية يستمدون منها ما قدمته من تصورات حول وظائف المسرح والرواية، كما يستمدون منها المفاهيم الجمالية المؤطرة لأشكال الكتابة المسرحية والروائية المتعددة .ويتجلى هذا الموقف ـ بعناصره المختلفة ـ لدى عدد من الكتاب / النقاد من أمثال :مارون النقاش (١٨١٧ـ ١٨٥٥) وسليم النقاش (تـ ١٨٨٤)وخليل اليازجى(١٨٥٦ـ ١٨٨٩) وغيرهم. وقد نظر ممثلو هذا الاتجاه إلى الأنواع الأدبية الجديدة من منظور يعلى من شأن الوظائف الاجتماعية التى يمكنها أن تؤديها والتى رأوا أنها قد قامت بها فى المجتمع الأوروبى الذى احتكوا بثقافته ، وهذا ما يبدو فيما قدموه من تعيين لوظائف هذه الأنواع على نحو ما يبدو لدى سليم النقاش ،على سبيل المثال، الذى رأى أن (هيئة الاجتماع من أخص أسباب تقدم الإنسان وقد عرف ذلك من قبلنا الأوروبيون فأوجدوا وسائط لتحسينها عندهم منها قاعات التشخيص المعروفة بالتياترو، وهى المرآة التى تظهر للإنسان تمثالَ نفسه فيرى عيوبه ونقائصه فيتجنبها إذا كان ممن يهتدون عن غيهم. فطاب لهم الاجتماع فى هذه القاعات)[٨].

وإذا كان ما قدمه هؤلاء الكتاب/النقاد من مفاهيم للوظائف التى يمكن لهذه الأنواع الجديدة أن تقوم بها يمثل نوعا ما من التبرير للحاجة إليها ، كما يمثل أيضا محاولة لإقناع المتلقين بجدوى هذه الأنواع ـ فإن أبرز الإضافات التى قدموها إلى ذلك المجال البكرآنذاك تتمثل فى المفاهيم التى نقلوها عن النقد والأدب الغربى حول الأنواع الأدبية الجديدة ، والتصنيفات التى أفادوها من الكتابات الأوروبية فيما يتصل بالأشكال المختلفة من النصوص الروائية والمسرحية ، ثم فى محاولاتهم الواعية لإحداث ضروب من المواءمة ـ فى إبداعاتهم بصفة خاصة ـ بين ما ثقفوه من الاتصال بالأدب الغربى وما لاحظوه من استجابات المتلقين العرب لما قدموه من كتابات إبداعية.

وأما الموقف الثالث فهو الموقف التوفيقى ومداره سعىٌ إلى المواءمة بين الأشكال الإبداعية التراثية من ناحية والأنواع الأدبية الحديثة من ناحية أخرى نتيجة إدراك أصحابه الحاجة إلى تطوير الأشكال التراثية النثرية فى موازاة مع اكتشافهم الإمكانات التى تنطوى عليها الأنواع الجديدة مما يجعلها إضافة إلى الأدب العربى الحديث.ولعل الأمنية التى قدمها أحمد فارس الشدياق الشاعر الكاتب ـ بعد عرضه في «كشف المخبا»لمشاهداته ومعلوماته عن المسرح الأوروبى ـ أن تكون ذات دلالة فى الحاجة إلى المسرح ـ النوع الأدبى القديم فى الثقافة الغربية والحديث فى الثقافة العربية ـ بوصفه نوعا كان قادرا على الإضافة إلى الأدب العربى القديم (وبودى لو كانت العرب نقلت عن اليونانيين شيئا من هذه المحاورات كما نقلوا عنهم الفلسفة أو أنهم ألفوا فيها)(٩).ورغم أن أمنية الشدياق تتعلق بالماضى/ التراث فإن دلالتها تنصرف ، فى الوقت ذاته إلى الحاضر فتغدو ذات بعدين يشير أولهما إلى تقبل فكرة نقل تلك الأنواع الجديدة عن الأدب الغربى ، على حين يكشف ثانيهما ،ضمنا،عن أن تلك الأنواع قادرة على إثراء الثقافة العربية الحديثة ، وهذا ما يفسر اهتمام أصحاب هذا الموقف بتناول كثير من المسائل الخاصة بالأنواع الحديثة.

و كان ذلك الموقف يتجلى فى كتابات رفاعة الطهطاوى(١٨٠١ ـ ١٨٧٣) وأحمد فارس الشدياق(١٨٠١ ـ ١٨٨٧) وعلى مبارك(١٨٢٣ ـ ١٨٩٣) . وتعد كتابات

الطهطاوى والشدياق من الكتابات الأولى فيما يتصل بمسائل الأنواع الأدبية الحديثة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر،فضلا عن أن أول تناول للطهطاوى للمسرح يعود إلى كتابه تخليص الإبريز فى تلخيص باريز الذى صدرت طبعته الأولى عام ١٨٣٤،أى أنه كان من أوائل النقاد المحدثين الذين تناولوا المسرح . ولقد كان هذا الاتجاه هو أقدم الاتجاهات التى قدمت الصورة الأولى لتلقى العرب المحدثين للأنواع الأدبية الحديثة ؛لأن كلا من الطهطاوى والشدياق قد تناولا المسرح فى إطار كتابتهما عما شاهداه فى أوروبا .

وقد ظل ذلك الموقف متواترا لدى كثير من نقاد النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، ومنهم نقولا الحداد (١٨٥٧ -١٩٥٤)ونجيب حبيقة (١٨٦٩ -١٩٠٦)

(٢/١)

كان سبيل تلقى الرواية لدى النقاد الإحيائيين فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر أيسر من السبيل الذى قطعه تلقى المسرحية فى إطار الخطاب النقدى الذى أنتجوه؛ إذ إن تنوع الأشكال السردية فى التراث العربى قد جعل الأدباءَ الإحيائيين يعيدون النظر إليها فى ضوء اتصالهم بالرواية الغربية ، بينما وجد بعض النقاد الإحيائيين إمكانية الإفادة من كثير من التصورات والمعايير البلاغية ،التى تبلورت فى إطار الدرس البلاغى العربى الوسيط ، فى صياغة معايير كتابة الرواية ونقد عناصر البناء فيها ، وذلك ما يتجلى ، على سبيل المثال ، فيما قدمه لويس شيخو [١٠]. أما المسرحية فإن قيامها على جانبين ،أحدهما أدبى كتابى يتجسد فى نص مهيأ لتقديمه إلى جمهور ، وثانيهما أدائى يقوم على تحويل النص المكتوب إلى عرض يتشكل من تآلف مجموعة لغات ـ بالمعنى السميولوجى للغة ـ فقد كانت تلتقى ، من ناحية ، مع الرواية فى كونها شكلا أدبيا تعرف عليه الإحيائيون ـ أدباء ونقادا ـ من الاتصال بالأدب الأوربى ، كما كانت تنفصل عن الرواية من ناحية ثانية . ومن هنا يمكن تفهم جوانب الاتصال والتشابه ، و جوانب الاختلاف والتمايز أيضا ، فى تلقى الإحيائيين للرواية والمسرحية .

ولقد استخدم الإحيائيون عددا من المصطلحات ليحددوا بها المسرحية ، وكانت أكثرها رواجا فى كتاباتهم ـ سواء كانوا كتابا أم نقادا ـ هى مصطلحات الرواية التمثيلية والرواية والرواية التشخيصية ، ولعل فى ورود كلمة الرواية قاسما مشتركا فى هذه المصطلحات الثلاثة ما يكشف عن كيفية من الكيفيات التى اتبعها النقد العربى فى فهم المسرحية لعقود طويلة امتدت إلى ما يقرب من قرن ، وهى كيفية مرتبطة ببعض التقاليد الممتدة فى الثقافة العربية ؛ فلما كانت تلك الثقافة لم تعرف مفهوم المسرحية بوصفها نصا أدبيا يقوم على صياغة صراع بين قوتين متكافئتين مما يتطلب ، من ناحية تصوير شخصيات تنهض بحمل أعباء ذلك الصراع ، ويستلزم ، من ناحية ثانية، الاعتماد على الحوار أداة أساسية لبلورة الصراع ورسم الشخصيات ـ فإن أدباء الإحياء ونقاده قد تعاملوا مع المسرحية على أنها مسرحة لحكاية أو مسرحة لقصة [١١] ، أى حكاية يتم تقديها اعتمادا على أداة الحوار، ولما كانت الرواية عندهم تقوم على بلورة محدثة لأشكال الحكاية والقصة والخبر وغيرها من الأشكال السردية التراثية فقد كان متسقا مع منطق التمثل الثقافى أن يتم إطلاق تسمية الرواية على المسرحية ،لاسيما أن اللغة العربية لم تكن تعرف كلمة المسرحية والمسرح[١٢] ـ أى الكلمة من حيث هى دال محمل بنواة مفهومية يمكن توسيعها أو نقلها إلى مجال دلالى جديد ـ بينما كانت كلمة الرواية متأصلة فيها ، ولذا تعامل الإحيائيون ـ كتابا ونقادا ـ مع المسرحية فى إطار المصطلح الذى استخدموه ، وهو مصطلح الرواية ، واللافت أن هذه الكلمة المصطلح قد ظلت مستخدمة فى الثقافة العربية الحديثة حتى منتصف القرن العشرين إذ نجدها فى عقدى الثلاثينيات والأربعينيات عند كل من العقاد وإدوار حنين ومحمد مندور وعبد الفتاح البارودى وغيرهم [١٣] ، كما نجدها فى العقدين الأولين من القرن العشرين تحيا متجاورة ـ فى النقد المسرحى ـ مع مصطلح المسرحية ، فضلا عن أنها لا تزال مستخدمة إلى الآن فى سياقات العاملين بميدان العروض المسرحية.

وقد سعى الإحيائيون إلى تمييز المسرحية عن الرواية، وذلك باستخدام واحدة من الصفتين تشخيصية أو تمثيلية ، وقد أصبح مصطلح الرواية التمثيلية هو الأكثر

دورانا فى كتابات النقاد الإحيائيين فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، ولذلك يبدو القارئ المعاصر فى حِل من استخدام ذلك المصطلح حتى لا تضطرب قراءته لنصوصهم ، لاسيما أن أصحاب هذه الكتابات كانوا يعرفون بدقة دلالة الرواية التمثيلية على ما استقرت الثقافة العربية - منذ نهاية أربعينيات القرن العشرين - على تسميته المسرحية .

وتنوعت الكتابات التى قدم فيها الإحيائيون تصوراتهم حول الرواية التمثيلية سواء ما يتصل بماهيتها أو بالعناصر المكونة لتلك الماهية أو بالمهمة التى تؤديها الرواية التمثيلية ، غير أننا نلحظ أن التوفيقيين والتجديديين كانوا هم الأكثر اهتماما بتقديم الصياغات النظرية المتصلة بتلك الجوانب ؛ وذلك لأنهم تقبلوا الأنواع الأدبية الحديثة وحاولوا بطرائق شتى تقريبها للمتلقى العربى الذى كانوا يريدون إقناعه بالوظائف التى يمكن أن تؤديها مقارنةً بالشعر الغنائى ، ورغم تناثر كثير من الأفكار المتصلة بماهية الرواية التمثيلية وعناصر البناء الجمالى فيها فإن من الملاحظ أن الصياغات المتصفة بصفة الشمول - فى تعاملها مع تلك الجوانب - قد ظهرت مع سبعينيات القرن التاسع عشر ، مما يعنى أنها قد تشكلت بعد تكوّن رصيد ملائم من التجارب المحلية فى الكتابة الإبداعية والتلقى النقدى والممارسة الفنية ، وذلك ما يشير إلى أن تلك الصياغات كانت تجمع بين الاستناد إلى ذلك الرصيد والاشتباك معه عبر تقويمه أو تفعيله أو رفض بعض جوانبه ، من ناحية، أو عبر تقديم تصورات مأخوذة عن النقد الأوربى من ناحية ثانية . ولكن هذا الاستناد وذاك التقديم لم يكونا بمعزل عن محاولات أصحاب تلك الكتابات الإفادة من حصيلة البلاغة والنقد العربى الوسيط من ناحية ثالثة. وهذا ما يظهر فى عدد من النصوص التى سنركز تحليلنا عليها،وهى: مقدمة خليل اليازجى لمسرحيته «المروءة والوفاء» المؤلفة فى عام ١٨٧٦ ، والمنشورة فى عام ١٨٨٤ ،وثلاث مقالات لنقولا الحداد(١٨٥٧ ـ ١٩٥٤) منشورة بمجلة الثريا فى عامى ١٨٩٨ و ١٨٩٩ ، وهى تحمل العناوين التالية على التوالى : التمثيل وفلسفة تأثيره وشروط التمثيل وعلى الملعب . وست مقالات لنجيب حبيقة(١٨٦٩ ـ ١٩٠٦)[١٤]. منشورة بمجلة المشرق فى ستة أعداد فى عام ١٨٩٩ ،

ويمثل النصان الأولان التيار التوفيقي ، على حين أن النص الثالث يمثل التيار التجديدي ، وستكتفي هذه الدراسة بتحليل النص الأخير ؛ إذ سبق للكاتب أن قدم تحليلا للنصين الأولين [١٥].

(٣)

كان تعامل الناقد الإحيائي التجديدي مع الأنواع الأدبية الجديدة ، وخاصة المسرحية، بمثابة إكمال وتطوير للموقف الذي أصّله الناقد التوفيقي بقبوله صياغة خطابه حول تلك الأنواع على أساس من محاولته الجمعَ بين ما يأخذه من النقد الغربي من ناحية ، وما يستبقيه وما يطوره من النقد العربي والبلاغة العربية الوسيطين .وكان الناقد التجديدي ينطلق من رؤية فكرية تعي الأصول الغربية للمسرحية وتعي كثيرا من مراحل تطورها وتقف على عديد من اتجاهاتها في الثقافة الغربية ، كما كان يعرف أن العرب في العصور الوسطى قد ترجموا كتاب فن الشعر لأرسطو ـ وهذا ما أشار إليه نجيب حبيقة على سبيل المثال ـ ولاسيما أن تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر قد كان متاحا للإحيائيين منذ النصف الأول من العقد الثامن في القرن التاسع عشر[١٦] ،وهذان العاملان لم ينفصلا ـ في وعي ذلك الناقد ـ عن رؤيته لكون توقف العرب القروسطيين عن ابتكار المسرحيات يعود إلى أنهم لم يفطنوا إلى أهمية فن المسرحية ؛إذ إنهم ، فيما يقول حبيقة (لو صرفوا إليه اهتمامهم لنبغوا فيه. كيف لا وهم المعروفون بقوة الخيال وحسن التصورات الشعرية وحدّة الفؤاد وسرعة الخاطر والمقدرة على إبراز الأفكار والعواطف بأقوال رشيقة وأساليب تسحر القلوب. ولهم في أفكارهم من مكارم الأخلاق وعزة النفس والشهامة مواضيع لا يضمها إحصاء)[١٧] .

ورغم ما قد يبدو في تلك العبارات من مبالغة في نغمات الفخار بالقدرات الإبداعية التي كان يمتلكها العرب القروسطيون فإن العبارات في ـ علاقتها بإسهام الأدباء الإحيائيين في كتابة الأنواع الأدبية الحديثة ـ قرينة بينة على أن الناقد الإحيائي ـ سواء كان توفيقيا أو تجديديا ـ كان يصل كتابة تلك الأنواع الجديدة ونقدها

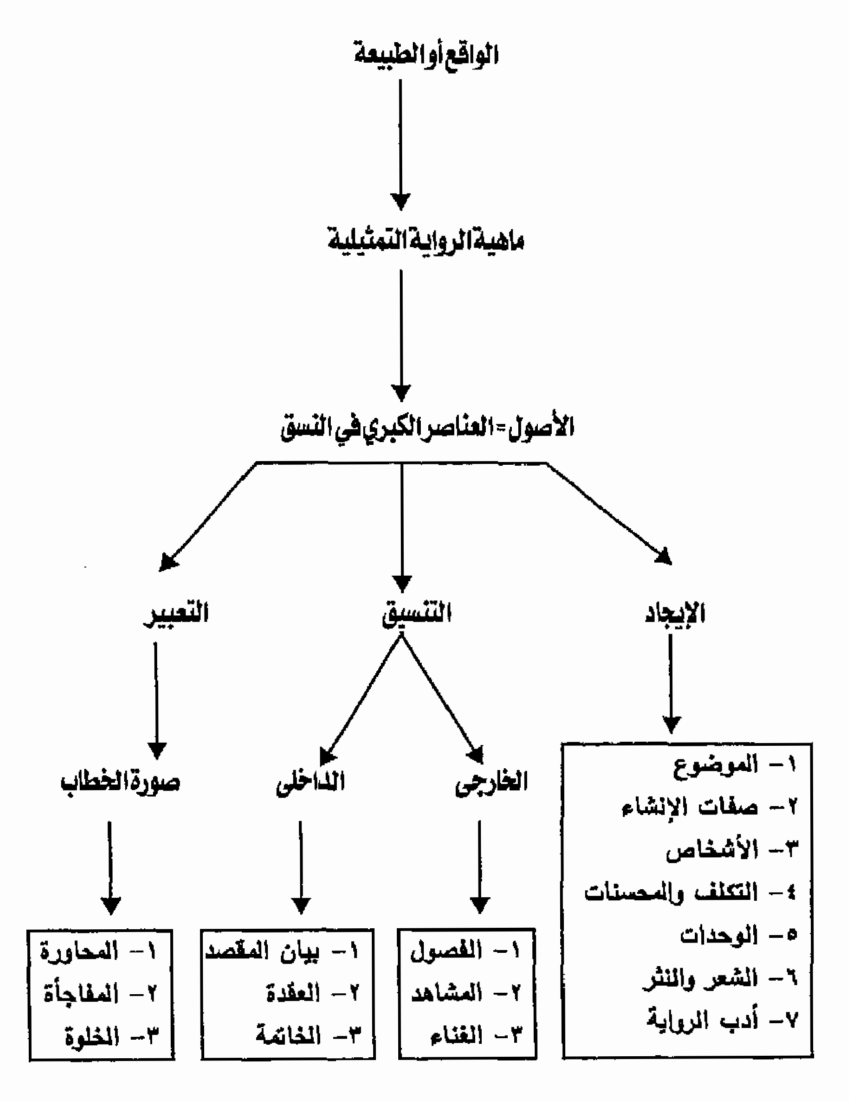
بما يعده استمرارا لما قدمه سابقوه من أدباء القرون الوسطى من إسهامات أدبية ، ولعل ما لاحظناه عند شوقى ، من قبل، من مقولة ترى أن كبار الشعراء العرب القروسطيين لو امتد بهم الزمن إلى القرن التاسع عشر لكانوا من المجددين فيه[١٨] يتصل بعبارات حبيقة ليبلور واحدة من المقولات التى كانت تكمن وراء اهتمام الإحيائيين بالأنواع الأدبية الحديثة ، كتابة ونقدا ،وهى مقولة إن التجديد فى عمل المؤسسة الأدبية لا يتعارض مع إحياء الثقافة العربية الوسيطة ، بل إنه ، من ناحية، نشاط موازٍ لذلك الإحياء فى أهميته ، ومكمِّل ، من ناحية أخرى،للإحياء من حيث كونهما معا سبيلين لتحقيق النهضة. ولعل تلك المقولة كانت تدفع الناقد الإحيائى التجديدى إلى أن يقبِل بجسارة على أن يأخذ عن الثقافة الغربية جوانبها التى يرى أن نهضة المجتمع تتطلبها، محاولا أن يدمجها فى أنساق الكتابة والنقد الإحيائيين ، وهذا ما يتجلى تجليا عينيا فى صياغة حبيقة ؛ فقد استمد العناصر الأساسية لتصوراته حول عناصر بناء المسرحية من النقد الغربى ، لكنه قدم تلك العناصر فى إطار نسق إحيائى مُجدِّد ،وجعل من وظائف المسرحية متصلة بالسياق الثقافى الاجتماعى الذى صاغ فيه خطابه ، كما أنه لم يغفل عن نقد بعض الممارسات الكتابية والأدائية فى مجال المسرح العربى المعاصر له. وبشىء من التفصيل ، يتضح أن حبيقة قد استمد من النقد الكلاسيكى الأوربى، فى شقيه الأرسطى والكلاسيكى المحدث، مفاهيم معظم العناصر البنائية ، الكبرى والصغرى،فى شكل المسرحية ، ولذا ترددت لديه أفكار كل من أرسطو ، وهوراس ، وبوالو(١٦٣٦ ـ ١٧٧١) ، وتكررت إحالاته إلى عدد من كتاب الكلاسيكية الفرنسية المحدثة ، ومنهم كورنى(١٦٠٦ ـ ١٦٨٤) ،كما أفاد من بعض أفكار طلائع الرومانسيين الأوربيين ومنهم جوته (١٧٤٩ ـ ١٨٣٢) وشليجل (١٧٦٧ ـ ١٨٤٥) وإن كانت اقتباساته واستشهاداته من هذين الناقدين لا تعكس خصوصية المنظور الرومانسى فى التعامل مع المسرحية وإنما هى أفكار عامة [١٩] . ولكنه قدم تلك العناصر، المأخوذة عن الكلاسيكية الأوربية القديمة والمحدثة ، فى إطار نسق يقوم على ثلاثة عناصر أساسية للتعامل مع المواد الداخلة فى صياغة المسرحية ، وهى عناصر الإيجاد والتنسيق والتعبير ، ولقد كان تعامل الناقد الإحيائى التجديدى ، أو حبيقة تحديدا، مع تلك المواد المرتبطة بنوع أدبى جديد قائما على منطق التمثل

الثقافى ، وهذا ما حدد أدوار عناصر النسق ؛ إذ انصرفت إلى تحليل وتعيين العمليات التى يقوم بها الكاتب المسرحى لتحويل المواد الخام التى يختارها إلى عناصر بناء لمسرحيته .

و سواء كان ذلك النسق قائما على تطوير لبعض أنساق التأليف المطروحة فى النقد العربى الوسيط ، أم أنه كان ابتكارا خالصا صاغه الناقد الإحيائى ليواجه به متطلبات جمالية جديدة ؛ فقد كان يترابط مع تشكيل النسق وإدخال عناصر البناء المستمدة من النقد الأوربى وصلّ لذلك بالثقافة العربية فى بعدين؛ فثمة محاولة من حبيقة للإفادة من بعض منجزات البلاغة العربية الوسيطة ، وثمة مسعى دائب لوصل ما يقدمه بالممارسة المسرحية ، الكتابية والأدائية ، المعاصرة له عبر نقد بعض جوانبها .وهذا ما سيتجلى ، بالتفصيل، فى الفقرات التالية .

(٣/١)

قدم حبيقة تعريفه لماهية الرواية التمثيلية وشرحه ثم اتبعه بتقديمه نسقا لتأليف المسرحية يتأسس على ثلاثة عناصر رأسية ومتوالية فى الوقت نفسه ، وفى إطار كل منها هناك عدد كبير من العناصر الأفقية التى تتكون منها المسرحية بوصفها كتابة أدبية حديثة . وبهذه الكيفية أصبح توخى الالتزام بالحفاظ على عناصر النسق الأفقية والرأسية والكبرى والصغرى معا وما يتولد عنها من معايير جزئية ـ عند كتابة المؤلف مسرحية ما ـ وسيلة لتحقيق هذا النسق ، مما يعنى أن تجويد الكتابة ينبع من تحويل عناصر النسق التصورية إلى أطر ضابطة لطرائق الصياغة . ويمكن توضيح ذلك على النحو التالى:



ومن اللافت أن هذه الأصول قد صاغها لويس شيخو بوصفها أسسا جوهرية وشاملة لكتابة كل الأنواع الأدبية ،أو الفنون بمصطلح شيخو، والتى أدخلها فى إطار مفهومه عن فنون الإنشاء ، كما طبقها أيضا على الخطابة [٢٠] ، ولعل هذا كله يدل على أن نسق الكتابة لدى الإحيائيين التوفيقيين والتجديديين قد سعى إلى استيعاب

الأنواع الأدبية الحديثة بعد وقت قصير من اتصال الأدباء الإحيائيين بنماذج الكتابات الغربية من تلك الأنواع ، وإن كان إدخال المسرحية فى إطار ذلك النسق قد تأخر مقارنة بالرواية .

(٣/٢)

لما كان النقد الأوربى ـ الكلاسيكى تحديدا ـ هو الإطار المرجعى الذى استند إليه الناقد الإحيائى التجديدى فى سعيه لتأصيل المسرحية فقد ترتب على هذا أن أصبح ذلك الناقد يجعل مما يتصل بذلك النقد إطارا أساسيا يحرص على تقديم كثير من جوانبه التى تضىء العناصر النقدية المقدمة ، من ناحية ، والتى تؤدى إلى إبراز أهمية تلك العناصر وتبريرها للمتلقى من ناحية ثانية .ولعل هذا ما يفسر ما يلحظه قارئ مقالات حبيقة من كثرة إشاراته إلى آراء الكلاسيكيين، القدماء من اليونان والرومان والمحدثين من النقاد الفرنسيين فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، وإلى عدد من الممارسات الكتابية للأدباء الكلاسيكيين الفرنسيين المحدثين من أمثال كورنى، وإلى الخلافات بين الكلاسيكيين المحدثين والرومانسيين ، وقد كانت كل تلك الجوانب منطوية على بعض عناصر من تاريخ المسرح الغربى والتى كان من الملائم تقديمها للمتلقى العربى آنذاك ليقف على بعض مكونات الإطار الثقافى التى تشكلت الأفكار التى طرحها حبيقة فى ضوئها .وفى ضوء هذا يمكن تفهم كثرة إحالات حبيقة إلى أرسطو والنقاد الكلاسيكيين الفرنسيين فى عرضه لمختلف الجوانب المتصلة ببناء المسرحية . ولعل هذا يكشف عن جانب من جوانب التميز التى وسمت مسلك الناقد الإحيائى التجديدى مقارنة بالناقد الإحيائى التوفيقى الذى كان يبدو أقل اتصالا بمكونات الثقافة الغربية .

تتأسس الرؤية التى صاغها حبيقة لماهية المسرحية والعناصر الجمالية المساهمة فى بلورتها على مبدأين أساسيين ، وهما مبدأ كون الفن محاكاة للطبيعة ، ومبدأ كون العقل هو الذى يعلل صحة القواعد والمعايير التى قدمها حبيقة ، أو بالأحرى النقاد الكلاسيكيون المحدثون الذين نقل عنهم حبيقة تلك القواعد والمعايير ،وقد تحول هذان المبدآن إلى أصلين جامعين سواء من زاوية تولد المعايير الجمالية عنهما ، أو من زاوية

الدعوة إلى الحفاظ على تلك المعايير فى الممارسة الكتابية لإنشاء المسرحية.

تحددت ماهية الرواية التمثيلية عند حبيقة بأنها (عبارة عن تمثيل واقعة تاريخية أم؟ اختراعية بواسطة أشخاص تنطبق أفعالهم وأقوالهم على الحقيقة أو الاحتمال)[٢١]، وفى تحليله لهذا التعريف ركز حبيقة على ثلاثة جوانب يتصل أولها بمعنى عبارة تمثيل ...بواسطة أشخاص التى وصفها حبيقة بأنها تميز الرواية التمثيلية (عما سواها من الفنون التى تقوم بطريق الإخبار أو الوصف. أما هذه الرواية فتقوم بالعمل والحركة فى محاكاة الطبيعة . فتعرض لنا أفرادا من البشر تسميهم الأشخاص يتناظرون فى مسعاهم ويتناقضون فى غايتهم . فنميل إليهم بكليتنا وتنصرف عنايتنا إلى مراقبة حالاتهم . فنذهل كل الذهول عن المؤلف حتى لا نرى ولا نسمع إلا الأشخاص الفاعلين القائلين بحضرتنا)[٢٢]. ومن اليسير أن يرد القارئ هذا الشرح إلى أصوله الأرسطية والكلاسيكية الفرنسية المحدثة والتى تتجلى فى عناصر المحاكاة التى تبرز فى حدث المسرحية ، وفى كون الشخصيات المسرحية وسائل لصناعة الحدث، وفى كون أفعال الشخصيات محاكاة للطبيعة سواء على سبيل الحقيقة أو سبيل الاحتمال ، كما تتجلى أيضا فى اعتماد المحاكاة على الفعل والحركة وليس على الوصف أو الإخبار [٢٣] . ومن اليسير أيضا أن يرى القارئ فيه مجرد تقديم للفهم الكلاسيكى لمهايا كل من المسرحية والمسرح والدراما ـ ولكن ما ينبغى تأمله أو ملاحظته ما تستدعيه العبارات المضمّنة فى الشرح من إحالات تبتغى تأسيس تمثل النوع الجديد (المسرحية) عبر الاشتباك مع طرائق تمثل الأنواع الممتدة فى الثقافة القومية ، الوسيطة والحديثة على السواء،وهذا ما تكشف عنه الجملتان «فتميل إليهم..............حالاتهم» و«فنذهل ....بحضرتنا» ؛ فهما تأسيس لتلقى المسرحية من منظور أن الأشخاص العارضين يقومون بتشخيص حالات تتطلب أن تنصرف إليها عناية المتلقين ، كما يتطلب ذلك التلقى نسيان المؤلف تماما والتماهى مع هؤلاء الأشخاص المؤدين ، وذلك ما كان يختلف عن تلقى الشعر الغنائى فى الأدب العربى الوسيط ، كما كان يختلف، فى الوقت ذاته، عن تلقى نوع أدبى أدائى كان الإحيائيون يتلقونه، وهو السيرة الشعبية [٢٤] . فعند تلقى الشعر الغنائى العربى

فى القرون الوسطى كان منطلق التلقى يتأسس، طبقا لحازم القرطاجنى، على التخييل بمعنى (أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المُخيِّل أو معانيه وأسلوبه ونظامه، وتقوم فى خياله صورةٌ أو صورٌ ينفعل لتخيلها وتصورها ، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض)(٢٥) ، وبغض النظر عن أن حازم القرطاجنى قد جعل انفعال المتلقى بما يقدمه الشاعر انفعالا من غير روية فإن هيئة التلقى تنطلق مما يقدمه الشاعر بأدواته المختلفة وتتشكل فى إطار صورة أو صور يبنيها المتلقى فى ذهنه ، وتظل لغة الشاعر ، بتشكيلاتها الجمالية فى مستوياتها الكلية والجزئية، مثير التخيل لدى المتلقى ، كما تظل ، فى الآن نفسه، الوسيطَ الذى ينتقل منه إلى إنشاء الصور التى تحيل إليها. وأما عند تلقى السيرة الشعبية ؛ فرغم أن الراوى كان يقوم ، كما لاحظ أحمد شمس الدين الحجاجى، بمحاكاة سلوك الشخصيات وتلوين نبرات صوته (٢٦) مما يجعله، فيما نرى، وسيطا حركيا ولغويا فى الآن نفسه بين المتلقى والعالم المتخيَّل الذى تصوره السيرة –فإن تلقى المسرحية يتأسس على تفاعل مختلف العناصر اللغوية ، بالمعنى السيميولوجى للغة، تفاعلا يفضى إلى تماهى المتلقى مع ما يُعرض أمامه ، وذلك ما كان يتطلب من الناقد الإحيائى التجديدى أن يسعى إلى الكشف عن ماهية ذلك النمط الجديد من التلقى والذى كانت الثقافة العربية تتعرف عليه للمرة الأولى .

ويتصل الجانب الثانى بما ركز عليه حبيقة من بيان معنى الواقعة مما جعله يطرق الخلاف بين الكلاسيكيين القدماء والمحدثين حول تقديم الواقعة التى هى مجرد الحادث الذى عليه مدار الرواية أم تقديم الأخلاق التى هى صور تتكيف بها النفس فتبرزها عوامل الأهواء ، ولما كان قد عرَّف الحادث على أنه (أمر يطرأ على أحوال البشر فيجعل فى نفسهم(؟) تأثيرا يبدو فى أقوالهم وأعمالهم وينعكس فعله على نفس الراءين والسامعين ، وعلى هذا التأثير مدارُ أهمية الحوادث . لأن الأمر الواحد يثير فى النفوس عواطف مختلفة وأحيانا متناقضة)(٢٧) . فإنه قدم أمثلة من بعض الأنماط الأخلاقية الشائعة فى التراث العربى القديم والوسيط ، كنمط البخيل ونمط الكريم ونمطى الشجاع والجبان ، ليكشف عن التأثيرات التى تنتج عن مشاهدة النمط

الأخلاقى وهو يعايش لحظة من لحظات الصراع أو التأزم فى علاقته بعنصر خارجى، وليصل من ذلك إلى مقولة ترى (أن الأخلاق والحوادث كفرسى رهان يتحاربان فى ميدان واحد لا يفترقان ، وأن المقام الأعلى من الفريقين للأخلاق)(٢٨).

ومن اللافت للانتباه أن تلك المقولة التى طرحها حبيقة كاشفة عن جانب من جوانب التمثل الثقافى الهادف إلى تأصيل مفهوم المسرحية فى الأدب العربى الحديث، وذلك من جانبين ؛ فمن المعروف أن أرسطو كان يقدم عنصر الحدث على غيره من عناصر بنية المأساة والدراما من منظور أن المأساة محاكاة للفعل وأن ما تثيره فى نفس المتلقى من لذة يعتمد على ما يتم فيها ، أو فى بنية حدثها، من تحول وتعرف (٢٩)، وحين يقدم حبيقة عنصر الأخلاق ، والذى يقصد به سمات الشخصيات ، على عنصر الحوادث ، فإن صنيعه هذا إنما هو نتاج لإمكانية تمثله ، وتمثل المتلقى العربى المعاصر له أيضا، لفكرة الشخصية النمط التى كان كل منهما ، أى حبيقة والمتلقى العربى المعاصر له، يجد أن ثقافته القومية قدمت فى أشكالها السردية، فى العصور الوسطى ، عددا ملحوظا من الأنماط كنمط البخيل فى بخلاء الجاحظ ونمط الطفيلى الذى يتجلى فى حكايات أشعب ونوادره ، ونمط الأحمق الذى تجسده المرويات التى تحكى عن هنبقة وغيره من أبطال حكايات الحمقى والمغفلين ، ونمط المحتال الذى يبرز فى مقامات بديع الزمان الهمذانى والحريرى . ولهذا كانت إشارات حبيقة ، فى شرحه، إلى تقديم عدد من الشخصيات الأنماط فى التراث العربى علامة على أن الموروث السردى فى الثقافة القومية يتيح له تمثل فكرة الأشخاص فى المسرحية وفى غيرها من الأشكال السردية الحديثة.

ويتصل بذلك الجانب جانب آخر يتضح فى أن تصور الحدث وبنيته فى المسرحية ، أو فى الأشكال المسرحية المختلفة، يتطلب قدرة عالية على التجريد ، سواء من قبل المتلقى العام أو من قبل الناقد ، ولم يكن من الميسور للناقد الإحيائى أن تكون لديه هذه المقدرة فى التعامل مع بعض العناصر البنائية فى الأنواع الأدبية الحديثة، أو فى المسرحية على الأقل ؛ وذلك لأن الاقتدار على صياغة تصور مجرد للشكل أو للنوع أو لعنصر من العناصر الجمالية المكونة لأى منهما يتطلب فيما يتطلب شروطا

من أهمها تراكم إنتاج محلى منه لمدى زمنى طويل ، و لعل هذا هو ما يفسر الإمكانية النسبية التى جعلت من الميسور لذلك الناقد أن يدرك مفهوم الشخصية نتاجا لما أتاحته له ثقافته القومية .

ويتصل الجانب الثالث بتفريقه بين عنصرى زوج الواقعة التاريخية والواقعة الاختراعية وعنصرى زوج الحقيقة والاحتمال ، وإذا كان يرى ، فيما يتصل بالزوج الأول ، أن الرواية يمكن أن تُبنى على وقائع تاريخية يُدخل المؤلف عليها بعض التفاصيل أو يحليها ببعض النوادر أو يضيف إليها أشخاصا ثانويين فإنه يؤكد أن المؤلف يستطيع أن يخترع الرواية برمتها من واقعة وأشخاص ، ولكن المنحى الإحيائى يؤدى به إلى القول بأن (النفوس أشد ارتياحا إلى الأمور التاريخية منها إلى ما كان محض اختلاق)(٣٠) . وقد ترتد جذور هذه المقولة إلى مقولات تراثية (٣١)، وتكشف، المقولة ذاتها، عن دلالتين متفاعلتين تنصرف أولاهما إلى الرفض الضمنى لموقف أرسطو من مسألة استخدام التاريخ فى المسرحية (٣٢) ، وثانيتهما تأثير فكرة الإحياء ،فى منحاها العام، والتى تقوم على استعادة أحداث الماضى ووقائعه الموثوق فيها بوصفها نماذج قابلة للتصديق ، ومن ثم قادرة على التأثير فى المتلقى ، فكريا وعاطفيا، ودفعه إلى قبول الأعمال الفنية والسلوك وفقا لما تصوره من نماذج.

وأما فيما يتصل بزوج الحقيقة والاحتمال فهو يرى أن الحقيقة هى الأمر الواقع، والاحتمال هو ما أشبه الحقيقة مما يصدق وقوعه ولابد من اتخاذ أحدهما معيارا للنظر فى أفعال أشخاص الرواية وأقوالهم (لأن أهم شروط هذه الرواية ، كما يُستدل من اسمها، أن تحاكى لنا الطبيعة وتصور لنا الواقع . وهذه المحاكاة تُولد فينا تخييل الحقيقة ومنه تنتج اللذة بحضور التمثيل . فيتحتم، من ثَمَّ، على المؤلف إذا جاء بواقعة اختراعية أن يبقى ضمن دائرة الممكن المعقول تشبها بالحقيقة. وعليه أيضا إذا أورد واقعة تاريخية أن يضحى منها ما كان مستغربا ينكره العقل ولو حقيقيا. ما لم يتمكن بذكائه ومهارته من ترشيح ذلك للقبول فى ذهن السامع .فإنا نرى الحقيقة نفسها أحيانا بعيدة من التصديق غريبة عن الاحتمال . فالعقل لا يرضى بما ليس يصدقه . والنفس لا تطيب بالمحال)(٣٣) .

إن أهميـة هذا النص ـ على طوله ـ أنه يوقف قـارئ خطاب النقـد الإحيـائى المتصل بنقد المسرحية على الكيفية التى استطاع بها الناقد الإحيائى التجديدى الجمع بين تمثل ميراثه النقدى والبلاغى من ناحية، وقبول النقد الكلاسيكى المحدث من ناحية ثانية ،دون أن يشعر أن ثمة تعارضا بين هذين الموقفين لاسيما أن كلا منهما ـ أى ميراثه النقدى والنقد الكلاسيكى الأوربى ـ قد بنى على صيغة المحاكاة بوصفها أصلاً يحدد ، ويحدُ أيضا، علاقة الفن/الأدب بالواقع ، ومن ثم نظرا إلى عمل الفنان فى مادته على أنه إضفاء طابع الممكن والمحتمل على جزئياتها المختلفة التى تشكل مادة المحاكاة، ولكن غلبة الشعر الغنائى على الإبداع العربى الوسيط جعل مفهوم المحاكاة عند الناقد العربى الوسيط يدور فى مجال ضيق بعكس الناقد الكلاسيكى الأوربى الذى بلور مفهوم المحاكاة ـ منذ صياغته الأرسطية ـ على الأنواع الدرامية والغنائية والملحمية معا، ولما كانت مادة الأنواع الدرامية أحداثا وشخصيات فقد صاغ ذلك الناقد موقفه منها ، وتتبدى تجليات هذا الموقف عند حبيقة الذى يغلب أن يكون نقلها عن بوالو الذى جعل من العقل حاكما ومقيدا للكتابة الأدبية عامة والمسرحية خاصة ، ومن ثمة يمكن أن نتفهم دعوة بوالوالكاتبَ إلى تجنب المبالغة التى سيرفضها العقل لأن (كل ما يزيد عن الحد ماسخ منفر)[٣٤] ، ودعوته لكتاب المسرح إلى تجنب ما ينافى العقل لأن (الغريب المحال لا يهم الناس ، والنفس لا يهزها ما لا تصدقه)[٣٥]. وهى الدعوات التى تعد السطور الثلاثة الأخيرة من نص حبيقة شاهدة على نقل حبيقة لها ، ولكن ذلك النقل لم يكن سوى وسيلة لتدعيم الرؤية الإحيائية التى طالبت الخيال بالتعقل أو جعلت منه خيالا متعقلا ـ على حد تعبير جابر عصفور[٣٦] ـ ولكنها لما كانت تتعامل مع نوع أدبى جديد لم تجد غضاضة ـ لاسيما عند الناقد التجديدى ـ أن تتخذ من النقد الكلاسيكى الغربى مصدرا تستمد منه ما يتوافق معها.

(٣/٣)

تتحقق ماهية الرواية التمثيلية عند نجيب حبيقة عبر تطبيق نسق الكتابة الإحيائى ، بما يشتمل عليه من أصول ثلاثة وهى الإيجاد والتنسيق والتعبير، على

العناصر الجمالية التى تتكون منها المسرحية مما يجعل من هذه العناصر متولدة عن تلك الأصول .

جعل حبيقة من الإيجاد الأصل الأول من أصول الإنشاء وهو يعنى اختيار المادة وتوسيع أقسامها وابتداع معانيها المصورة لها وموافقتها للفكرة التى يسعى الكاتب إلى إبرازها فى مسرحيته أو روايته التمثيلية(٣٧) مما يكشف عن أن الإيجاد المرحلةُ الأولى لكتابة المسرحية ، والتى تقوم على اختيار المادة الأساسية التى سيتم إعمال فعل التحويل فى إعادة صياغتها من مادة غفل إلى نواة فنية مهيأة لتتشكل ، فى مرحلة التنسيق، فى إطار الشكل المسرحى ، وذلك ما يشير إلى أن حبيقة كان يرى أنه ليست كل المواد صالحة لأن تصاغ فى إطار شكل الرواية التمثيلية .ولذا حلل أربعة مقومات أساسية يرى أنها ضرورية فى المادة التى تُتخذ لصياغة الرواية التمثيلية، وهى مقومات الموضوع والأشخاص والوحدات الثلاث وأدب الرواية ، والتى تندرج فى إطارها سمات فرعية عديدة تتصل بكل منها على حدة، وإن كان لنا أن نلحظ،ابتداءً،أن المقومات الثلاثة الأولى تنصرف إلى صياغة العناصر المكونة للشكل، على حين أن المقوم الرابع ينصرف إلى المهمة الأخلاقية التى تؤديها الرواية التمثيلية ، ومن ثم سيؤجل تناوله إلى موضع تال نتناول فيه مهمة المسرحية .

إن تناول مقومات الموضوع والأشخاص والوحدات الثلاث يكشف عن أن سعى حبيقة إلى جِلاء سمات المادة التى يمكن أن تُتخذ أساسا لبناء الرواية التمثيلية قد جعله يراوح بين الإفادة من معطيات النقد الكلاسيكى الأوربى ،القديم والمحدث،واستلهام بعض معطيات البلاغة والنقد العربى الوسيطين .وإن كان من البين أن المعطيات الأولى كانت تبرُز فى الجوانب التى لم يكن حبيقة يجد فيها فى الميراث البلاغى والنقدى العربى الوسيط ما يفيد فى صياغة تلك الجوانب ، كما يتجلى فى تحليله بناء العناصر الفنية كالوحدات الثلاث والأشخاص ، على حين أن إفادته من استلهام بعض معطيات الميراث النقدى والبلاغى العربى الوسيط كانت تتم فى الجوانب التى كانت تلك المعطيات تمتلك فيها قدرة على المطاوعة والامتثال لمتطلبات نوع أدبى جديد ، وذلك على الرغم من أنه لم يكشف،فى أى من نصوصه عن اتصال عمله، اتصالا

مباشرا، بالنقد العربى أو بالبلاغة العربية الوسيطين . وهذا ما يتجلى ، بوضوح ، فى تحليل سمات الموضوع لدى حبيقة ، فالمقصود من هذا المصطلح عنده المادة الأساسية التى يمكن صياغتها فى شكل مسرحى ، وقد حدد لذلك الموضوع خمس سمات ، وهى أن يكون الموضوع معتدلا ومليحا وجاريا نحو النتيجة وتاما وطيعا ، ونلحظ أن ثلاثة منها متصلة ببعض المقاييس التراثية وهى الاعتدال والتمام والطواعية وإن كان حبيقة قد عدل فى بعض عناصر تلك المقاييس لتتلاءم مع النوع الأدبى الجديد. فالاعتدال معناه ، فيما يرى حبيقة، كون الموضوع (بعيدا من الإيجاز المخل والإسهاب الممل . فالإيجاز يمنع الرواية من استيفاء لوازمها واستكمال محاسنها ويعرضها على الحاضرين كأنها لغز يطلب منهم حلُّ رموزه. والإسهاب ، وهو الفاشى بين المؤلفين، يذهب برونق الرواية إذ يحملها من الشروح الضافية والخطب الطويلة مع الحوادث المتعددة مالا تقوى عليه ذاكرة السامعين فضلا عن صبرهم)[٣٨] . ويبدو الاعتدال بهذا المعنى بمثابة استيحاء لمفهوم حازم القرطاجنى عن التناسب ، ولكن حبيقة أبقى منه الجذر الدلالى الأساسى الذى يشير إلى اقتدار الكاتب على إحداث حالة من التناغم بين العناصر المتعددة المكونة للعمل الفنى [٣٩]، ولكن حبيقة كان يتعامل مع ذلك المفهوم ، فى هذا السياق، من زاوية العلاقة بين الموضوع من حيث الطول الملائم له وطبيعة التلقى البصرى السمعي للمسرحية ، ومن ثم جعل الاعتدال يتجلى فى تقديم الموضوع فى حيز مناسب يجمع بين صفتي الجمال الفنى ومراعاة طاقات المتلقين . ولما كان يدرك أنه يتعامل مع نوع أدبى جديد ذى طبائع جمالية مختلفة ، سواء على مستوى الصياغة أو على مستوى التلقى، فإنه أعاد صياغة المفهوم فى ضوء تلك الطبائع ، كما بناه أيضا ،ضمنيا، على تقاليد تلقى العرض المسرحى الذى يتلقى فى وقت محدود يغلب ألا يتجاوز ثلاث ساعات مما يتطلب من الكاتب المسرحى مراعاة تأثير تلك التقاليد فى تشكيله للنص .

وأما التمام فقد حدده حبيقة بأن يكون الموضوع (مستوفيا للغرض المقصود بالغا الحد المرغوب.فيعرف الحاضرون النتيجة تمام المعرفة كما وقفوا حق الوقوف على المقدمة . فلا يخرجون إلا وقد نالوا أربهم بإطلاعهم على الواقعة بكمالها من

البداءة إلى النهاية حتى لم تبق فى نفسهم(؟) منها حاجة .وهذا الشرط ينفى كل فضول بعد استتمام الواقعة)(٤٠)، ومن الملاحظ أن حبيقة قد أفاد ، فى مفهومه المطروح، من بعض المصطلحات التراثية التى تشترك مع مصطلح التمام فى جذر مفهومى واحد ، ومنها مصطلحا كمال البيان عند العلوى وكمال المعنى عند ابن سنان الخفاجى (٤١) ، ولكنه وسَّع دلالتها من ناحية ، وربطها من ناحية ثانية بالعنصر الأساسى فى المسرحية وهو الواقعة أى الحدث ، وبذلك جعل من التمام سمة ينبغى تحقيقها عن طريق جعل الموضوع يستوفى الغرض المطلوب ، وذلك ما لا يتحقق ، فيما يرى ، إلا بوقوف المتلقين على الواقعة بعنصريها الأساسيين ؛ أى المقدمة (البداءة) والنهاية.

ولعل السمة الأخيرة ، وهى سمة الطوعية هى أكثر السمات الكاشفة عن تأثيرات النقد العربى الوسيط ومحاولة حبيقة تعديل السياق الذى يستخدم فيه مصطلح التكلفليتلاءم مع رؤية الإحيائيين للتعامل مع العجيب والغريب فى أحداث المسرحية/الرواية التمثيلية؛ فأن يكون الموضوع طيعا عند حبيقة تعنى أن يكون (خاليا من كل أنواع التكلف؛ فنتتبع فيه الأمور مجراها الحقيقى متسلسلة بعضها من بعض وفقا لشروط الحقيقة والاحتمال .وتتناسب فيه المعلولات مع علاتها(؟) طبقا للنواميس الجارية)(٤٢) . أى أن تلك السمة تنصب على خلو الموضوع فى صياغته التى ينجزها كاتب الرواية التمثيلية ـ لا فى وجوده الأصلى أو الأول كمادة خام لم تُشكل بعدُ ـ من كل مظاهر التكلف مما يتطلب مراعاة شروط الحقيقة والاحتمال فيه، وذلك ما يمثل استيحاء لفكرة رفض التكلف فى النقد العربى الوسيط والتى كانت تنصرف ، فى كثير من سياقات استخدامها فيه ،إلى دلالتين أساسيتين تشير أولاهما إلى بروز جهد الكاتب الذى يوجهه لصياغة العمل الفنى مما يُفضى إلى وضوح المشقة التى بذلها دون أن ينجح فى إيهام المتلقى أن العمل الفنى يخلو من الكدّ والعسرة، على حين تشير ثانيتهما إلى بعض سلبيات الصياغة الفنية فى أطر البيت المفرد أو القصيدة أو استخدام المفردة أو بعض المفردات فى عمل أدبى(٤٣)، ولكن حبيقة استلهم الدلالة الأولى و نقلها إلى مجال صياغة الرواية التمثيلية ، فأصبحت تتجلى فى رفض الأمور

الخارقة ، وبذلك أضفى عليها دلالة جديدة تتصل بطبيعة المادة الأساسية التى يشكل الكاتب المسرحى موضوعاته منها ، ولعل رغبة حبيقة فى تأكيد الدلالة الجديدة هى التى جعلته يهاجم الكتاب المسرحيين المعاصرين ممن كانوا يكثرون من استخدام الخوارق ولاسيما هؤلاء الذين يلومهم بالقول (وما أجهل الراغبين فى الأمور الخارقة الشاحنين روايتهم(؟) من غرائب الحركات والأعمال وعجائب الصدف والحوادث. ظناً منهم أن رونق الرواية بالضرب والطعن والسم وظهور الأشباح وثوران العناصر وما أشبه ذلك. جهلوا وما دروا أن مثل هذه الوسائل يشتم منها رائحة التكلف والعجز عن أداء المحاسن الحقيقية.فهى تبهج الناظر وتفعل فى المخيلة ولكنها لا تترك فى النفوس أثرا)[٤٤]. وليست كل الظواهر السلبية التى رصدها حبيقة فى هذا النص إلا ظواهر كانت متواترة فى عديد من النصوص والعروض المسرحية المعاصرة له فى العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر ، ولعل اعتماد كثير منها ـ سواء كانت معربة أو مؤلفة ـ على تلك العناصر يعود إلى أنها كانت تستلهم أصولا شعبية وأسطورية لم تكن تقاليد التلقى الإحيائى قد اتسعت لتتقبلها تماما فى إطار الكتابة الرسمية دون أن يشعر المتلقون ـ لاسيما هؤلاء الذين كانوا لا يزالون قابضين على معايير الثقافة الرسمية ورعاة لها ـ بشىء من النفور إزاءها.على أن هذا الموقف البادى من نص حبيقة لهو ذو دلالة على جانب من جوانب معايير التلقى الجديدة التى تشكلت بقبول المسرحية،فى الثقافة العربية ،فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ؛بمعنى أن هذا النوع الجديد كان يقوم على الإفادة من الأساطير والحكايات العجائبية وتحويل بعض معطياتها من الخوارق إلى عناصر مشاهدة يراها المتلقى عيانا بيانا ، وكان ذلك يحتاج إلى أن يعيد الناقد الإحيائى صياغة موقفه من هذا الجانب لاسيما أن توظيف الأسطورة فى نصوص الأدب العربى الرسمى الوسيط كان محدودا [٤٥] من ناحية ، كما أن المسرح الغربى ،الذى عرفه الناقد الإحيائى التجديدى جيدا ، كان يقوم فى صورته الكلاسيكية القديمة والمحدثة على استلهام الأسطورة، من ناحية ثانية. وذلك ما كان يفرض على الناقد الإحيائى أن يؤسس لقبول تقديم الخوارق والكيفية الملائمة لذلك، وهذا ما دفع حبيقة إلى تلمس ذلك التأسيس من منطلق أن مرجع الرواية فى سكناتها وحركاتها إنما هو محاكاة الطبيعة، ولما كانت الطبيعة لا تخلو من الخارق ،

كما أن بعض الروايات لا تخلو واقعتها من الخارق؛ فلذا لا بأس ، فيما يقول حبيقة، (من الالتجاء إلى الخارق الظاهر إذا دعت إليه الضرورة ولاسيما إذا ساعدت على ذلك الآلات فيتراءى على المرسح ملاكٌ من العلاء أو غيره من الأرواح والأشباح. بيد أنه ليس من الواجب ظهور الشخص العجيب للعيان ولو رغب فى مثل هذه المشاهد أولئك الذين خفت حلومهم (؟) . بل يستعلن من مرآه بسماع صوته فقط .وأفضل من كلا الأمرين أن يفترض وجوده فى الخارج . وحينئذ يروى عنه أحد الأشخاص ما يلائم من قول أو فعل. ومن هذا القبيل النبوات وقصص الأحلام)(٤٦). أى أن ما يقدمه حبيقة من حلول لكيفية إظهار الخارق هى ثلاثة: يلتقى أولها ـ وهو استخدام الآلات فى تقديمه ـ مع ما كان يفعله الكلاسيكيون الفرنسيون المحدثون من منظور تقديم الخوارق فى ضوء مبدأ المعقولية الذى يقضى بمنطقة تقديم الخوارق(٤٧) ،وأما ثانيها وثالثها ـ وهما الاعتماد على الصوت دون ظهور الشخص ، والحديث عن الخارق على لسان شخص من أشخاص الرواية التمثيلية ـ فهما حلان كاشفان عن أن ذهن الناقد الإحيائى ـ رغم ما حلَّ به من تغير ـ لم يتهيأ ليتقبل المتخيَّل مجسدا فى إطار صورة بصرية، وأنه كان لا يزال يفضل أن يكون الوصف أداة ملائمة لتقديمه ، ويعكس الحلان المقترحان تأثيرا غير مباشر لمنطق التمثل الثقافى ؛ بمعنى أن وجود الحوادث الخارقة سمة من السمات التى تحفل بها أنماط القص الشعبى كألف ليلة وليلة والسير الشعبية العربية وغيرها، يشير إلى أن المتلقى العربى اعتاد أن يتلقى هذه النصوص سماعا فى غالب الأحيان ، أو قراءة مع بداية ترويج هذه النصوص مطبوعة فى القرن التاسع عشر (٤٨) ، وفى حالى التلقى هذين كانت حاسة التخيل لدى المتلقى تمارس دورها الفعال؛ إذ تحاول تمثل الأحداث العجائبية ، المقروءة أو المسموعة ، وتصور الهيئة التى تمت بها ، وذلك ما شكَّل عرفا من أعراف التلقى والذى ، هذا العرف ، حلَّ للأديب أو الكاتب المسرحى الإحيائى إمكانية التغلب على عقبة عرض الحادثة الخارقة على خشبة المسرح.

(٣/٤)

إذا كان الناقد التوفيقى لم يدرك ـ كما لاحظنا من قبل ـ أهمية عنصر الشخصيات فى بناء المسرحية فإن تناول حبيقة لذلك العنصر قد تمّ تحت مسمى عنصر الأشخاص ، وهو العنصر الثانى من عناصر الإيجاد ، وفيه جمع حبيقة بين صياغة تقاليد رسم الشخصيات وتحليل ضروب التمييز بينها من منظور وظيفى ونقد بعض الممارسات العربية المعاصرة له فى الكتابة المسرحية .وقد حدد حبيقة مجموعة من الشروط التى ينبغى تحققها فى رسم الأشخاص والتمييز بينها ، ونالت شخصية البطل اهتمامه....وقد قنّن حبيقة مجموعة من الشروط التى قدمها لكتاب المسرح حتى يقيموا عليها تعاملهم الجمالى والوظيفى مع الأشخاص ، ومن ذلك اشتراطه الاعتدال فى عدد الأشخاص رافضا أن يكون العدد قليلا يصل إلى ثلاثة أو كبيرا يصل إلى خمسين ، ولعله كان يستند إلى ذلك المعيار الذى وصفه بأنه الذوق السليم ، وربما كان يقصد به أن إدراك الكاتب للقواعد الاختيارية فى بناء المسرحية/الرواية التمثيلية وتصوره للإمكانات التى تتيحها تلك القواعد الاختيارية يتوقف على القدرة الفردية للكاتب أو على ملكات الإدراك الجمالى عند الكاتب ؛ فهى التى توجهه فى ضوء خبرته بالكتابة المسرحية وفى ضوء تمثله لهدف النص إلى تحديد العدد الملائم من الأشخاص لتصويرهم فى مسرحيته أو روايته التمثيلية....كما اشترط حبيقة أن يكون بين الأشخاص تفاوت فى المقام والأهمية مميزا الشخص الرئيسى من منظور أنه (لما كان مرجع الإدارة فى الأمور الخطيرة إلى فرد هو العامل الأكبر والأعلى فلابد فى الرواية من بطل herosأى شخص ممتاز إليه مرجع الأشخاص البواقى (؟) كأنما هو روح العمل فى الواقعة)[٤٩] .وربط ذلك بشرط آخر يتمثل فى ضرورة تقسيم الأشخاص إلى مجموعتين هما أنصار البطل وخصومه ، مع ضرورة أن يكون بين الخصوم شخص يكاد يضاهى البطل فى أهميته حتى يقف فى سبيل البطل ويعترضه فتتولد من التناقض بينهماالحوادث والنوادر .

كانت تلك الشروط دافعة لحبيقة إلى تناول بعض الجوانب الجمالية المتصلة بتقنيات رسم الأشخاص أو شخصية البطل تحديدا ، وذلك ما أبرز المؤثرات الكلاسيكية

القديمة والمحدثة ، وإن كان قد كيَّفَ بعضها بما يتلاءم مع تقاليد تلقى المسرح فى الثقافة العربية فى القرن التاسع عشر. فهو يرى أن البطل يمكن أن يكون خيرا أو شريرا ، وإن كان يفضل البطلَ الخيرَ الذى يجتذب الأبصار إليه بخطارة حاله وعمله ويستوقف الخواطر ، ولكنه إن كان خيِّرا فيجب ألا يخلو من بعض الهفوات والسقطات، وإن كان شريرا فلا يجب أن يخلو من بعض الجوانب الخيرة؛(لأنه إذا تم له الكمال والعصمة أيقنا بغلبته على الأهواء والأميال وأمنا عليه من خطر الانقلاب.فلا نعود نجد تشوقا إلى مراقبة حركاته أو تأخذنا هزة من مشاهدته فى تيار العواطف عرضةً لعواصف الأهواء . وذلك لسابق علمنا بأنه لا خوف عليه . كما أنه لو بولغ فى صفاته السيئة لم يعد يستدعى إليه القلوبَ)[٥٠]. وهذا نص يستدعى أفكار أرسطو فى تناوله لبناء البطل التراجيدى فى فن الشعر[٥١].

وتوقف حبيقة عند شخصية المؤتمن وتناول وظيفته من حيث كونه أمينا على أسرار شخصية رئيسية يتبعها ، مُبينا أن إطلاع الشخصية الخطيرة المؤتمنَ على أسرارها ومكنونات صدرها يهدف إلى إطلاع الحاضرين أو المشاهدين عليها .وإذا كان قد لاحظ أن الكتاب المعاصرين ، وهو يقصد بهم رومانسى القرن التاسع عشر فى الأدب الأوربى ـ استعاضوا عن المؤتمن بالمناجاة ـ وهى مصطلح يعلى عند حبيقة المنولوج ـ فإنه انتقد إسرافهم فى استخدامها ليصل إلى أن (خير طريقة لإيقاف السامعين على دخيلة الشخص هى اتخاذ مؤتمن لا يكون كما فى الأعصر الماضية مجرد ظل يرسم لنا صورة غيره أو صدى يردد عواطف سواه ، بل شخصا عاملا له بعضُ الغرض فى الواقعة)[٥٢]. ومن اللافت أن هذه الطريقة التى فضلها حبيقة تعود إلى السياق الثقافى الذى كان يحوط تلقى المسرح فى الثقافة العربية فى القرن التاسع عشر ؛بمعنى أن الثقافة العربية لم تكن قد ترسخ فيها بعدُ مفهوم الحائط الرابع الذى يعنى أن كل ما يُقدم على خشبة المسرح إنما يحدث بين جدران أربعة ، وكأن ثمة جدارا فاصلا بين العرض والجمهور المتلقى، كما أن تلقى الأشكال الشعبية التى عرفها جمهور القرن التاسع عشر ـ كالسيرة الشعبية والكوميديا المرتجلة وغيرهما ـ لم يكن يستند إلى ذلك المبدأ/ المفهوم؛إذ كان الجمهور يستطيع التدخل فيما يُقدم له[٥٣] مما

يعنى أنه ليس فاصل بين المؤدين والمشاهدين ، وكان يصعب ـ فى ظل ثقافة لم تنتج مفهوم الفصل بين الإبداع والتلقى على غرار ما أنتجته الثقافة الأوربية الرسمية منذ بلورة الرؤية الأرسطية للمسرح ـ أن يتقبل المتلقون فكرة انتحاء شخصية جانبا وابتعادها عن الشخصيات الأخرى لتقدم منولوجا تحلل فيه ذاتها أو تكشف عما تكنه ، ولعل البديل الذى ارتضاه كتاب المسرح العربى، فى القرن التاسع عشر وفى جزء من القرن العشرين، بديلا عن المنولوج هو الفقرات الغنائية ، ولذا ما كان لحبيقة ـ وهو يسهم فى صياغة تقاليد الكتابة المسرحية ـ إلا أن يفضل المؤتمن ذا الدور الملائم لحوادث المسرحية على المنولوج.

وجعل حبيقة من الأخلاق بمعنى السمات التى يبرزها الكاتب فى شخصيات الرواية التمثيلية أو المسرحية عنصرا تابعا لعنصر الأشخاص ، وحدد لها أربعة شروط يتصل اثنان منها بتحقيق مبدأ المطابقة بين سمات الشخصيات وأصولها التاريخية وهما الملاءمة والحقيقية، على حين يرتبط الاثنان الآخران ـ وهما الخطورة و الثبات ـ بالحدود التى يتم فى ضوئها إبرازُ تلك السمات فى الشخصيات. ومن الملاحظ أن هذين الشرطين الأخيرين يهدفان إلى تحقيق الإقناع جماليا بسلوك الشخصية؛ فالخطورة تعنى لدى حبيقة تميز الشخصية ـ سواء أكانت خيرة أم شريرة ـ فى الصفة الأساسية التى تسيطر عليها وتدفعها إلى سلوك بعينه ، مع تفنن تلك الشخصية فى الوسائل التى تلجأ إليها لتحقيق أهدافها، أماالثبات فيعنى لديه أن تكون سمات الشخصية راجعة إلى سيطرة خصلة ما عليها مع تنوع مظاهرها واختلافها نتيجة تعدد المواقف التى تُوضع فيها الشخصية [٥٤]. وأما شرطا الملاءمة والحقيقية فيقومان على تحقق مبدأ المطابقة التى تنصرف إلى جانب التلاؤم بين السمات الخارجية والاجتماعية للشخصية والدور الذى تقوم به فى الرواية التمثيلية، من ناحية، والتلاؤم بين سمات الشخصية وأصولها التاريخية التى أخذها عنها الكاتبُ ، من ناحية أخرى[٥٥] . وإذا كان ذلك الشرط الثانى يعود إلى أفكار بوالو[٥٦] فإن حبيقة سعى إلى تأصيل الشروط الأربعة التى قدمها عن طريق انتقاده بعض تقاليد الكتابة المسرحية العربية المعاصرة له وإشارته إلى عدد من الشخصيات الأنماط فى التراث العربى

كحاتم الطائى والمهلهل وعنترة وأشعب والمتنبى وقُصير وهنبقة وكليب وأبى العلاء وغيرهم مبينا أن تحقق المطابقة فى رسم تلك الشخصيات يقوم على تقديمها لتمثيل الدلالات الاجتماعية التى أدتها فى إطار الثقافة العربية . ولعل معظم تلك الأمثلة، التى قدمها ،تشير إلى أن الناقد الإحيائى التجديدى قد أخذ ينظر إلى التراث العربى الشعبى نظرة مماثلة لنظرته إلى التراث الفصيح من حيث كونه مصدرا يستمد منه الكاتب المسرحى نموذج الشخصية التى يرسمها فى مسرحيته.

(٣/٥)

جعل حبيقة من مسألة الوحدات الثلاث جانبا من الجوانب الداخلة فى إطار الإيجاد ، ولعل من اللافت للانتباه أن تناوله لها خلا من الإشارة إلى الكتابات المسرحية العربية المعاصرة له ، كما خلا مما اعتاده ـ فى تناوله لعناصر الإيجاد وغيره من عناصر النسق ـ من نقد بعض الممارسات العربية المعاصرة له ، ولعله كان يستشعر أن هذه المسألة جديدة كل الجدة على الكاتب العربى المعاصر له ، ولذا ركز فى تناوله لها على تقديم رؤية تجمع بين الحفاظ على العنصر الثابت فى النقد الكلاسيكى القديم والمحدث ، وهو عنصر وحدة الحدث أو وحدة الواقعة بمصطلح حبيقة ، من ناحية، وبيان الأسس الجمالية التى تقوم عليها مراعاة الوحدات الثلاث فى الكتابة المسرحية ، من ناحية ثانية، وانتقاد تمسك الكلاسيكيين الفرنسيين المحدثين فى القرنين السادس عشر والسابع عشر بوحدتى الزمان والمكان ، من ناحية ثالثة تشير إلى إدراكه دور التقنيات الحديثة فى الوصول إلى الإيهام بوحدتى الزمان والمكان ، وذلك ما يكشف عن مرونة منظور حبيقة فى هذه الناحية.

ولم يكن تقديم حبيقة لوحدة الواقعة إلا دالا على منظور يُعلى من شأنها بالقياس إلى وحدتى الزمان والمكان، وهو ما يتجلى ،ابتداءً، فى وصفه لها ـ نقلا عن أرسطو ـ بأنها وحدة الروح، وفى تعليله لهذا الوصف الوظيفى بأن (الرواية التمثيلية هى فى اعتباره (أى اعتبار أرسطو) بمثابة كائن حى. ولا يخفى أن الوحدة هى قوام كل حياة فى العاقل.فلم يعد من ثم بابٌ للجدال فى وجوب وحدة الواقعة)(٥٧) . وفى

شرحه لمعنى وحدة الواقعة وكيفية تحقيقها فى المسرحية ارتكن حبيقة إلى تعريف كورنى لها بأنها (تقوم بوحدة العقدة 'intrigue' أى العقبة فى سبيل كبار الأشخاص وبوحدة الخطر)(٥٨) ، وفى شرحه لهذا التعريف بيّن ـ استنادا إلى كورنى ـ أن هذه الوحدة لا تتعارض مع تعدد العقد الثانوية ومع تنوع الأخطار الثانوية وتعدد الوقائع الصغرى ، على أن تكون كل تلك العناصر الصغرى معروضة أمام المؤلف الذى يقوم باختيار بعضها مما يراه أحسن موقعا فى النفوس إما بجمال مشهدها أو بما تثيره من عواطف الأهواء ، وسلكها فى إطار واحد قائم على التسلسل والاتصال فيضعها ملتحمة معا . بينما يختار مجموعة أخرى من الوقائع الأقل أهمية فيعرضها بطريقة الإخبار، وذلك ما يشير إلى أن بعض الوقائع تقدم بطريقة سردية .غير أن هذا الفهم كان يقود حبيقة إلى نفى أن يكون المراد من وحدة الواقعة سرد أخبار البطل أو ترجمة حياته ، ليؤكد أن (أرباب الفن ..يحكمون بأن هذه الوحدة لا تقوم بما يحدث لفرد بل بواقعة يشترك فيها كثيرون ووجهتها إلى أمر واحد)(٥٩)، ولم يكن أرباب الفن هؤلاء سوى أرسطو والكلاسيكيين الفرنسيين المحدثين من أدباء القرنين السادس عشر والسابع عشر.

وأما فى تحليله لوحدة الزمان فقد عرض رأى أرسطو الذى يرى أنها تعنى دوران الواقعة فى دورة شمس، وعرض الجدل بين الكلاسيكيين حول المقصود من تلك العبارة . وبيّن أن أرسطو لم يحدد معنى وحدة المكان وأن الكلاسيكيين قد اختلفوا حول ذلك المعنى وهل هو قاعة واحدة أو بيت واحد أو مدينة واحدة . وانتهى إلى أن الكتاب الفرنسيين ،فى القرنين السابع عشر والثامن عشر هم وحدهم الذين التزموا بهاتين الوحدتين ، أما الكتاب الفرنسيون المعاصرون له فقد (شقوا عصا الطاعة ولم يعودوا يبالون بالوحدة فى الزمان والمكان)(٦٠) . كما أشار إلى الخلافات بين النقاد الأوربيين من مؤيدى الوحدات الثلاث ومعارضيها ، لاسيما أن مسرحيات شكسبير ـ بخروجها على تقاليد الكتابة الكلاسيكية ـ قد جعلت معارضى الوحدات يؤكدون ضرورة الخروج على تلك الوحدات.وإذا كانت تلك الخلافات قد دارت فى مناخ ثقافى أوربى كانت تقاليد الكتابة المسرحية الكلاسيكية المحدثة قد ظلت تهيمن عليه ما

يقرب من قرنين من الزمان ، وكانت التحولات الاجتماعية التى تمثلت فى تبلور الطبقة الوسطى وسعيها إلى إنتاج أدب يصوغ تطلعاتها إلى عالم متحرر من التقاليد الكلاسيكية بما تقوم عليه من خضوع للقواعد المقررة سلفا ومن فصل بين الأنواع ومن حرمان الإنسان العادى من أن يكون بطلا ـ فإن تلك التحولات كان لها أن تفرز ـ فى إطار الثقافة الغربية ـ صراعا بين الداعين إلى تثبيت النموذج الكلاسيكى والساعين إلى بلورة النموذج الرومانسى .بينما لم يكن الناقد الإحيائى التجديدى فى إطار ثقافى مشابه ، بل لعله كان فى وضع مختلف يعود اختلافه إلى أن وضعه التاريخى فرض عليه أن يضع تقاليد تلقى الأنواع الأدبية الجديدة فى أدبه القومى ، ولذلك كان يجد فى النموذج الكلاسيكى المحدث ما يمدُّه بما يحتاجه فى تأصيل تلقى المسرحية ، وفى ضوء هذا يمكن أن نتفهم لماذا كان على حبيقة أن يعود إلى تحليل الأسس الجمالية التى تقوم عليها الوحدات الثلاث ليرى الآفاق التى تتيحها تلك الأسس، ولذا رأى أن الوحدات الثلاث ليست ـ كما يصفها خصومها ـ مجرد اختلاق (بل قضت بوجوبها الطبيعة ودلَّ عليها العقل)[٦١] وهى أسس قال بها الكلاسيكيون الفرنسيون فى القرنيين السادس عشر والسابع عشر[٦٢] ، وربط ذلك بالقول إن وحدة الواقعة لا خلاف على أهميتها لأن جميع أرباب الفن قد رضخوا لحكمها(أما وحدة الزمان فناتجة من وحدة الواقعة ومبنية مثلها على الطبيعة؛ فإن الرواية التمثيلية ليست إلا محاكاة، وإن شئت فقل صورة أعمال البشر. ولا خلاف فى أن إتقان الصورة يزيد بتقريبها إلى الحقيقة وحسنِ مطابقتها للأصل. فالرواية التى تمثلها فى قليل من الساعات لا تزيد حسنا وكمالا إلا إذا انحصرت واقعتُها فى القليل من الزمن . وكذلك قُل عن وحدة المكان فإنها لاحقةٌ بهاتين الوحدتين .إذ يُستغرب أن الواقعة التى تجرى حوادثها فى بضع ساعات تتم فى أماكن بعيدة مخالفة . فالعقل لا يرضى بالمحال)[٦٣] .

وبذلك استطاع حبيقة أن يجعل من فكرة المحاكاة ، بما يرتبط بها من الحسن عندما تقترب الصورة المحاكية من الأصل الذى تحاكيه ، أساساً جماليا لفهم الحاجة إلى ضرورة المحافظة على وحدتى الزمان والمكان فى بناء المسرحية. ولكنه كان

يدرك أن الالتزام بهما بذات الكيفية التى اتبعتها الكلاسيكية الفرنسية المحدثة لا يتيسر إلا لأولئك الشعراء الأمجاد بالمواهب السامية والمقدرة العجيبة ، كما أن بعض اليونانيين قد خرجوا ـ فيما يقول حبيقة ـ على هاتين الوحدتين ، ولذا رأى حبيقة أن كل ما راعى جانب الاحتمال وحسن المحاكاة مقبول ومشكور ، وأن ذلك المبدأ يقتضى تجاوز فهم الكلاسيكيين المحدثين الضيق لوحدتى الزمان والمكان ، وتوسيع نطاقهما دون الشطط ودون اتباع مقتضى الهوى (٦٤) . وكان يمكن لتلك الدعوة المجددة أن تظل مجرد دعوة عامة ، ولكن حبيقة سعى إلى تعليلها تعليلا يستند إلى إدراكه أدوار التقنيات الحديثة التى تتيح إيهام المتلقى بتحقق وحدتى الزمان والمكان فى المسرحية ،وكان ذلك الإدراك يدعمه اقتدار حبيقة على الكشف عن العلاقة بين تأثير أدوار تلك التقنيات ، من ناحية ، ودور الاستراحات بين الفصول من ناحية أخرى، فى تحقيق تخييل المتلقين بالنقلات الزمنية والمكانية التى تحدث بين كل مشهد وآخر وفصل وآخر .وهذا ما يبدو فيما يقوله حبيقة من أنه توفرت لديهم (المعدات التى تمثل بإتقان ما شئنا من الأماكن والبنايات المختلفة حتى يخيل للناظر أننا فى مكان الواقعة الحقيقى لا فى مرسح التمثيل . فضلا عن أن الستار بنزوله فى آخر كل من الفصول يحجب عنا المشهد السابق ويترك لنا فترة للراحة وتنزيه الأفكار حتى نكاد مع حفظنا التام لحالات الأشخاص نذهل عما رأينا من المناظر فلا ينكشف الستار عن مشهد جديد إلا توهمنا أننا انتقلنا إلى مكان آخر يلوح لأعيننا فى الفصل التالى. ولا ريب أن الفترة بين الفصلين تساعد كثيرا على التخييل فيسهل للحاضرين التقدير أن الأشخاص تمكنوا فى خلالها من الأسفار والمخابرات وجميع الأعمال والمساعى اللازمة لتأييد أو إحباط المسعى . سيما وأن أدوات النقل السريع كثيرة فى عصرنا لا يحصرها عد ، وسهولة المعاملات المتنوعة لا تقف عند حد . فبتنا بفضل البخار والكهرباء لا ينقصنا شىء ولا نستغرب أمرا . فكيف نستغرب انتقال شخص أو أشخاص من مكان إلى آخر فى زمن يسير)(٦٥) .

إن أهمية هذا النص لا تقتصر على كونه توسيعا للفهم الكلاسيكى المحدث لوحدتى الزمان والمكان، والتماسه تحقيق ذلك التوسيع على أساس لمحه العميق لدور

الآلات الحديثة فى الإيهام بتحقيقهما فقط ، بل إنها تعود أيضا إلى قدرته على الجمع بين هذين الجانبين من ناحية وتأسيس تقاليد تلقى النوع الأدبى الجديد المسرحية عبر المغامرة بتقديم ذلك الجانب الجديد تماما على المتلقى العربى بجرأة لا يفسرها سوى افتراض أن حصيلة تجربة التلقى العربى للمسرح فى القرن التاسع عشر كانت تشكل رصيدا قائما فى ذهن حبيقة ودافعا له إلى المغامرة بتأسيس الجديد ـ الذى يتعلق بفهم وحدتى الزمان والمكان ـ فى لحظة واحدة. ولعل شيئا من إمعان النظر فى النص السابق يمكن أن يكشف عن أن نمط تلقى السير الشعبية المؤداة قد قبع فى الخلفية الثقافية المشتركة بين كل من الناقد الإحيائى التجديدى والتوفيقى من ناحية والمتلقى العربى المعاصر لهما من ناحية أخرى ،وذلك فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وأن هذا النمط قد ظلت له فاعليته فى تأسيس بعض تقاليد تلقى المسرحية وذلك عبر آليات التمثل الثقافى ؛ فما يقوله حبيقة عن ضرورة توهم المتلقى أن الانتقال من مشهد إلى آخر يجب أن يقترن بتوهمه انتقال الحدث من مكان إلى آخر ، مع ضرورة قناعته ، فى الوقت ذاته، أن فترات الاستراحة بين الفصول والمشاهد عامل مسهم فى تخييل حدوث الانتقال المكانى ، والزمانى أيضا، كان قائما ، فى جانب من جوانبه، على الإفادة من بعض تقاليد تلقى السير الشعبية المؤداة ؛ إذ إن بناء الأحداث فى السير الشعبية كان يقوم على حرية غير محدودة فى الانتقال من زمان إلى آخر بعيد ، ومن مكان حاضر بالفعل أو بالتخيل لدى المتلقين إلى مكان آخر بعيد جدا ، معروف أو متخيَّل ، بل إن واحدة من أبرز الوظائف التى يؤديها راوى السيرة الشعبية هى وظيفة توزيع والتى يقوم فيها (بتوزيع محاور الوحدة الحكائية ، حسب وقوعها فى الزمان ، أو حسب علاقتها بالشخصيات . ثم ينظم تتابع الوقائع فى كل محور، بما يجعل وقوعها متوازيا وكأنها تحدث فى زمن واحد. ويتم ذلك ، بأن يورد الراوى، مشهدا يخص البطل ومعاضديه تارة، والخصم ومعاضديه تارة أخرى، لكشف استعداد الجانبين لملاقاة الآخر . وتُبنى متون السير عامة ، بتوجيه من التوزيع المنظم للأحداث التى يقوم بها الراوى . لأن الانتقال بين الفئات المتصارعة ضرورة لازمة من ضرورات البناء السردى للسير الشعبية ، كون هذا النوع السردى ، لا يتكون إلا بوجود خصوم ، يختلفون فيما بينهم ، اختلافا عرقيا ودينيا ، ويحتم هذا التناقض

توزيعا في المشاهد السردية بين فئتى الخصوم ، على نحو يكشف موقف كل منهما بصورة جلية)(٦٦) . ومن الجلى أن انتقال الراوى من تقديم مشهد يخص البطل ومؤيديه إلى عرض مشهد يبرز خصوم البطل واستعداداتهم لمصارعته كان يتطلب أن يتخيل المتلقى انتقالات زمنية ومكانية متعددة يحتفظ بملامحها فى ذهنه ، ثم يقوم باستدعائها وإعادة تشكيلها فى سلاسل متصلة من الأحداث الدالة وذلك ليفسر ، من ناحية، تحولات الوقائع التى يرويها الراوى ، وليعيد ، من ناحية أخرى، تشكيل المتن السردى عبر إعادة تضفير الوقائع المحكية.

ولعل ذلك الفهم يمكن أن يكون كاشفا عن أن التمثل الثقافى المستند إلى تأسيس تقاليد النوع الجديد عبر الاستناد ، الصريح أو الضمنى ، إلى تقاليد تلقى الأنواع المستقرة فى الثقافة القومية كانت له فاعلية مؤثرة فى قبول الناقد الإحيائى التجديدى للمسرحية.

(٣/٥)

التنسيق هو الأصل الثانى من أصول الإنشاء لدى نجيب حبيقة ، وهو يتصل بالمرحلة الثانية من مراحل صياغة المواد التى تدخل فى شكل المسرحية، وهى المرحلة التى تلى مرحلة الإيجاد ، ورغم أن حبيقة قدم له تعريفا موجزا رآه (تنسيق تلك المواد على ترتيب يلاءم مقتضى الحال)(٦٧) فمن البين أن هذا التعريف يعكس بعض أصداء مفهوم البيان أو حسن البيان عند من وصفهم لويس شيخو بأنهم المحدثون من بلاغى التراث العربى (٦٨)، كما أن عبارة مقتضى الحال ـ والتى لم يقدم حبيقة تفسيرا لها ـ يمكن أن تنصرف دلالتها إلى نتاج العلاقة بين مراعاة طبائع المواد الداخلة فى صياغة المسرحية، من ناحية، ومواصفات الصياغة الدرامية أو المسرحية من ناحية ثانية ، وهدف المسرحية أو الرواية التمثيلية من ناحية ثالثة ، ومتطلبات التلقى والمتلقى من ناحية رابعة ، وهذا ما يمكن استنباطه من تحليل حبيقة لنوعى التنسيق ؛ فهو يقسم التنسيق إلى نوعين أحدهما خارجى ، وهو الذى يتناول الفصول والمشاهد والغناء ، والثانى داخلى ، وهو الذى يتناول بيان المقصد والعقدة والخاتمة .وقد يبدو أن ذلك التقسيم يفرق بين الخارج والداخل تقسيما حادا ، ولكن هذا

الافتراض ليس دقيقا لأن كثيرا من الجزئيات التى تناولها حبيقة فى إطار النوع الخارجى تتصل بطرائق بناء الأحداث وبتنظيم العناصر الداخلة فى تشكيل المسرحية أو الرواية التمثيلية.

كان تحليل حبيقة للتنسيق الخارجى يجمع بين تقديم عدد من مفاهيم الكلاسيكية المحدثة حول بناء الفصول والمشاهد ودور الغناء فى المسرحية ، من ناحية، وتقديم تعليلات لها من منظورات تهدف إلى ربط تلك المفاهيم بالأسس الجمالية التى تقوم عليها المسرحية ، من ناحية أخرى. وبذلك كانت الغاية القارة لذلك التحليل جلاء الكيفية التى تجعل من تلك المفاهيم تحقيقا للأسس الجمالية التى يتطلب تلقى المسرحية تثبيتها لدى كتّاب المسرحية وجمهورها على السواء.وفى ضوء هذا كان تحليل حبيقة يراوح بين تقديم المفاهيم والكشف عن غاياتها وبيان الوسائل المعينة على تحقيقها فى صياغة المسرحية. وقد عرّف حبيقة الفصول بأنها (هى أقسام الرواية يفرق بينها فترات . ويراد بالفترة (Entracte) وقتٌ بين فصل وآخر فيه ينقطع التمثيل)[٦٩]، وبيّن أن اليونان لم يكونوا يعرفون تقسيم المسرحية إلى فصول لأنهم كانوا يراوحون بين تقديم الأجزاء التمثيلية من المسرحية وتقديم أغانى الجوقة المتصلة بواقعة المسرحية ، بينما المحدثون ـ أى كلاسيكيى القرنين السادس والسابع عشر الفرنسيين ومن تبعهم من الاتجاهات التالية لهم تاريخيا ـ هم الذين قاموا بتقسيم الرواية التمثيلية إلى فصول ، وقد يبدو هذا مجرد تقديم لجانب ضئيل الشأن من جوانب تاريخ المسرح الغربى ، ولكن صنيع حبيقة لم يكن محض عرض لذلك الجانب؛لأنه سعى إلى الكشف عن النتائج الإيجابية المترتبة على طريقة المحدثين التى وصفها بأنها أفضل وأبلغ إتقانا إذ (بنزول الستار واحتجاب اللعب يجد الجمهور راحة لأعينهم وأفكارهم من عناء التحديق ومراقبة الحركات. ويخف عن نفوسهم بعض ما نالها من الإجهاد وشدة التأثير. ويقوى عندهم وجه الاحتمال فيسهل عليهم أن يفترضوا مرور الزمان الكافى وتمكن الأشخاص فى خلال الفترات من الانتقال والسعى والعمل)[٧٠] ، بل إنه جعل من فترات الاستراحة بين الفصول وسيلة من الوسائل التى يفيد منها المؤلف فى إجراء الحوادث الجزئية قليلة الأهمية والوقائع

التى لا يستطيع عرضها على النظارة وغيرها من الجوانب التى (لا غنى للحاضرين عن معرفتها. لكن يضيق عنها صدرهم(؟) ولا يقوى على استيعابها نطاق الرواية. فيقدر المؤلف أنها جرت فى خلال الفترة ويذكر فى الفصل التالى خلاصتها بأسلوب لطيف)(٧١).

وإذا كانت تعليلات حبيقة لتقسيم المسرحية إلى مجموعة من الفصول تجمع بين الجانب العملى الذى يتجلى فى القول بأنه وسيلة لإراحة الجمهور، والإفادة من الكلاسيكية الفرنسية المحدثة فى استخدام فقرات توقف العرض المسرحى وسيلةً لجريان بعض الحوادث خارج المسرح مع الإشارة إليها فى الفصل التالى (٧٢) فإنها تظل ،مع هذا، كاشفة أيضا عن مسعى الناقد الإحيائى التجديدى إلى تأسيس تقاليد تلقى النوع الجديد (المسرحية) عبر تأويل فترات توقف العرض المسرحى على أنها وسيلة لإقناع المتلقين بافتراض مرور الزمن بين حادثة وأخرى مما يجعلهم متقبلين لفكرة تنقل الشخصيات من مكان إلى آخر وتغير مواقفها إزاء ما يحدث أو إزاء الآخرين . وبقدر ما يمكن أن ترتد جذور هذا التأويل إلى إلحاح الكلاسيكية الفرنسية المحدثة على مبدأ الإيهام مما يتجلى فى تأكيد شابلان أن (المشاهد ينبغى أن يُحمل على الإيمان بما يراه ولا يشك فى حقيقته)(٧٣)، فإن مثل هذا التأويل قد اكتسب خصوصيته من خصوصية موقف ذلك الناقد الذى كان مُطالبا بتنظير جماليات النوع الأدبى الجديد (المسرحية)، من ناحية، وتأسيس تقاليد تلقيه من ناحية أخرى، فى ظل ثقافة كانت تسعى إلى تمثله والإفادة منه.

اتصل بتحليل حبيقة للفصول وقوفه عند مسألة عدد الفصول التى تُصاغ فيها المسرحية/الرواية التمثيلية، وقد عرض للرأى الكلاسيكى الذى كان يرى وجوب وضع المسرحية فى خمسة فصول، وأشار إلى الآراء الأخرى التى خرجت على ذلك التحديد (٧٤)، وانتهى إلى مقولة ترى أن تحديد عدد فصول أية مسرحية يتوقف على طبيعة الموضوع؛ فهى التى تتطلب حد الفصول، وفى هذا كان حبيقة يخرج على واحد من التقاليد الصارمة التى حافظت عليها الكلاسيكية الفرنسية المحدثة التى تبنى كثيرا من معاييرها فى بناء المسرحية.

وتناول جانبي المقدمة وطول الفصل، فأشار إلى تطور المقدمة إلى أن أصبحت عند المعاصرين فصلا تُقدم فيه واقعة تمهد لواقعة الرواية، ورأى أن طول الفصل لا مقياس له سوى العلاقة بين الفصل والواقعة الكلية التى تبنى عليها الرواية التمثيلية ، معتبرا أن إدراك ذلك المقياس يتم بإرشاد الذوق السليم ، وقرن ذلك بنقد ما لاحظه لدى معاصريه من كتاب المسرح العربي من إهمالهم اختتام الفصل (بعبارة أو حركة فيها بعضُ الإشارة إلى ما يُتوقع حدوثه في الفصل التالي فتنبه أفكارنا وتزيد تشوقنا. فمثل هذه الوسيلة يخالها المرء طفيفة بيد أنها مع دقتها لها نتائج وفوائد لا تخفى على اللبيب)(٧٥).

وبقدر ما كان ذلك النقد كاشفًا عن جانب من جوانب النقص في الكتابة المسرحية العربية في مرحلة تأصل الأنواع الأدبية الحديثة في الثقافة العربية فإنه، بالمثل، دال غير مباشر على أن الكاتب المسرحي العربي ، في تلك المرحلة ، لم يكن قد استطاع تمثل بعض جوانب بناء النص المسرحي ، ولاسيما ذلك الجانب الذى يجعل من الحدث عنصر تحقيق الوحدة في المسرحية ؛ فإذا كانت المسرحية مقسّمة إلى عدد من الفصول فإن وحدة الحدث تضمن سريان مجموعة من المقومات التى تضم مختلف العناصر المقدّمة فيها ، ومن ثم تكتسب الإشارات التى ما يُتوقع حدوثه في الفصول التالية أهميتها في لفت انتباه المتلقى وتشويقه إلى ذلك المتوقَّع . ولعل غياب تمثل ذلك الجانب عن وعى الكاتب المسرحي العربي يمكن أن يكشف علاقة مزدوجة ببعض تقاليد تلقى عدد من الأنواع الأدبية في التراث العربي الوسيط وفي مرحلة بدايات الإسهام في كتابة الأنواع الأدبية الحديثة كالشعر الغنائي والسيرة الشعبية ، وهى علاقة ذات وجهين أحدهما سلبى وثانيهما إيجابى ، ويعود الوجه السلبى إلى جانب من جوانب الاختلاف الجذرى بين تلقى المسرحية وتلقى الشعر الغنائي ؛ إذ إن التلقى السمعى للشعر الغنائي في الثقافة العربية الوسيطة كان يقوم على تلقى القصيدة كاملة دون توقف مما لم يكن يحوج الشاعر إلى الإشارة إلى ما سيقدم في جزئيات القصيدة، وإن كان لم يمنع النقاد والبلاغيين العرب من لفت الشعراء إلى ضرورة الاهتمام بأن تتضمن أبيات القصيدة الأولى أو مقدمتها إشارات إلى

موضوعها أو هدفها الأساسى ، وذلك ما يكشف عنه مصطلح براعة الاستهلال [٧٦] ، ولكن هذه الإشارات كانت ذات وظيفة مختلفة عن الإشارات فى نهاية كل فصل من فصول المسرحية إلى ما سيحدث فى الفصل التالى. وذلك ما يشير إلى أن تلقى المسرحية كان يتطلب، فى عديد من جوانبه، نسخ بعض تقاليد تلقى بعض الأنواع الأدبية الراسخة فى الأدب العربى الوسيط والممتدة إلى الثقافة العربية الحديثة.

وأما ثانى الوجهين فإيجابى يتمثل فى ذلك التشابه بين ضرورة الإشارة ، فى نهايات فصول المسرحية، إلى ما يستجد من أحداث تالية وما يعرفه تقديم السيرة الشعبية وتلقيها من وظيفة استباق (وفيها يقوم الراوى بالإعلان عن أحداث لم تقع)[٧٧]. وإن كان ذلك الوجه لم يلفت انتباه حبيقة .

أما المشاهد فقد عرفها حبيقة بأنها (أجزاء الفصل وتتغير بتغير الأشخاص من زيادة فيهم أو نقص أو تبدل)[٧٨] ولذا رفض ما يقوم به الإنجليز من إقامة تغير المشاهد على انقلاب زينة المرسح وانتقال الواقعة من مكان إلى آخر وما ينتج عنها من توالى تغيير المشاهد فى وقت قصير مبررا رفضه بأن هذا المسلك الإنجليزى (مما يخالف الحقيقة والاحتمال ويضعف قوة التخييل. فإن كان لا بد من تبديل زينة المرسح فرارا من وحدة المكان المملة وإرضاء للحاضرين الراغبين فى تجديد المناظر فليكن ذلك فى الفترات لا فى أثناء الفصل)[٧٩] ، كما بين أهمية الارتباط بين المشاهد وعرض لعدد من الطرائق التى استخدمها بعض المؤلفين الكلاسيكيين الفرنسيين لتحقيق ذلك الارتباط مبينا أن المرجع فى تفضيل بعضها يعود إلى الحقيقة والاحتمال[٨٠].

وكان تناوله للغناء محدودا بالمقارنة لتناوله لكل من الفصول والمشاهد[٨١] ، وهذا ما يشير إلى أنه كان معنياً بتقديم ما أقرته الكلاسيكية الفرنسية بنيةً للمسرحية ؛ فهى التى استعاضت عن الأجزاء الغنائية من بناء التراجيديا اليونانية بتقديم مجموعة من الأجزاء الحوارية التى تتصل بحدث المسرحية .

(٦/٣)

إن تناول حبيقة لعناصر التنسيق الداخلى ، وهى بيان المقصد والعقدة والخاتمة، اكتسب أهميته من كونه قد انصب على تحليل مكونات الحدث الدرامى الأساسية ، تلك المكونات التى تشكل العنصر الأساسي فى أبنية الأشكال الدرامية والمسرحية حسب المفهوم الأرسطى والمفهوم الكلاسيكى المحدث للدراما . ولهذا السبب كان تناول تلك المكونات فى إطار التنسيق الداخلى دالا على إدراك حبيقة الأهمية العضوية لتلك المكونات ، ولعل وضعه لها فى ذلك الإطار كاشف عن رؤية ترى دور تلك المكونات لصيقا بتمييز الرواية التمثيلية عن غيرها من الأنواع الأدبية الحديثة ، ورغم جدة النسق الذى اصطنعه حبيقة فإن وضعه تلك المكونات فى بناء ذلك النسق كاشف عن رؤيته لحيوية تلك المكونات التى وضعها وحدّها فى إطار التنسيق الداخلى . وكان المكون الأول من مكونات التنسيق الداخلى هو بيان المقصد الذى يمثل ترجمة حبيقة لمصطلح Exposition وهو المصطلح الذى استقر فى النقد المسرحى العربى، فى مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، بمعنى العرض (٨١) ، وقد وصفه حبيقة بأنه هو مطلع الرواية والأصل الذى تنشأ منه فروعها ، وبيّن أن صياغة بيان المقصد تتطلب اتصافه بصفتين متباينتين؛ وهما وضوح فى شرح وغموض فى إيجاز ، وكشف عن أن تحقيق الصفة الأولى (أى الوضوح) يهدف إلى أن يقف المتلقون (منذ البداءة وبغير عناء على ما تجب معرفته من سوابق الواقعة وأسماء الأشخاص وحالاتهم وأخلاقهم وأغراضهم وظروف الزمان والمكان)(٨٢) . على حين جعل من الصفة الثانية (أى الغموض) سبيلا إلى بقاء (نتيجة الواقعة محجوبة عنا فلا تزال النفوس مشتاقة إلى فض المشكل ومولعة بمعرفة العاقبة حتى تبلغ المرامَ فى الختام ، فتتمتع بلذة المفاجأة؛ إذ لو سبقت معرفتنا بالعاقبة لخمد شوقُنا وبطلت الفائدة)(٨٣) .

ومن البين أن هذا التمييز بين هاتين الصفتين قائم على إدراك الفوارق الوظيفية بين الجانبين المتناقضين فى تشكيل عرض الحدث الدرامى ، من ناحية ، وعلى التمايز بين جانبى الوضوح والغموض من حيث دور كل منهما فى وصل المتلقى بالحدث الدرامى ، من ناحية أخرى وهى تلك الناحية التى تجعل من الوضوح

قرين تقديم العناصر الأساسية للأزمة الدرامية؛ حتى يتاح جذب المتلقى إلى عالم المسرحية من حيث هو عالم متخيل ذو مكونات موضوعية فى مشابهتها للواقع واستنادها إلى مبررات ممنطقة حتى لو كان المتلقى لا يتقبلها كما هى لكنها تظل مبررة فى إطار منطقها الخاص ، على حين تجعل من الغموض قرين الحاجة إلى تشويق المتلقى وجعله يتطلع إلى انكشاف خفايا الأزمة الدرامية التى يعايشها مع انجراره إلى ساحة العرض المخيل ، مما يشعره بمتعة البحث عن الغامض ولذة الوصول إليه فى نهاية المسرحية. ولعل وضوح ذلك التمييز والتمايز عند حبيقة كاشف عن الحد الأقصى الذى كان يمكن أن يصل إليه الناقد الإحيائى بعد نصف قرن من الممارسة المسرحية العربية الناتجة عن الاحتكاك بالثقافة الغربية ، وكان الوصول إلى ذلك الحد الأقصى مؤيدا برفض حبيقة صياغة المقصد بطريقة سرد كل ما تهم معرفته أو بصورة الأخبار الباردة وتأكيده على أن (أفضل طريقة لبيان المقصد أن يورد ليس بهيئة إخبارية بل فى مظهر الحركة والعمل كأنما الأحوال تشتبك منذ البداءة فنقف من خلالها على ما تجب معرفته بطريقة شائقة لا يعتريها برودة ولا ملل. ويتم بيان المقصد عادة فى الفصل الأول كله أو بعضه ويتعدى أحيانا إلى الفصل الثانى)(٨٤).

أما العقدة فقد عرفها حبيقة بأنها (هى مجموع الحوادث والمساعى الموافقة أو المعاكسة لفوز البطل. ففيها تشتبك الأحوال وتتناظر الصوالح ويصطدم الفريقان فيبلغ الشوق مبلغه فى نفوس الحاضرين فتتنازعهم عوامل الخوف والرجاء وتتجاذبهم دواعى الغم والسرور حتى تنفرج الأزمة وتفك الأربة فى الخاتمة)(٨٥) ، ويتشابه هذا التعريف مع تعريف شيخو للعقدة فى الرواية(٨٦) . وقد بين حبيقة عددا من المبادئ البنائية الملازمة لصياغة الحبكة منها أن تكون جزئياتها مبررة ، وأن تدفع كل منها العقدة إلى الأمام ، وأن تكون جزئيات العقدة فى تواليها مراحل تشوق المتلقين للخاتمة، وأن يكون كل عنصر مسهم فى العقدة ـ من فعل أو قول ـ مقربا من الخاتمة وإلا اعتبر لغوا . على حين أنه وصف الخاتمة (Denouement) بأنها القسم الأخير (الذى فيه فض المشكل وحل العقدة فتنال النفوس بذلك مرامها وتجد بعد الجهد

ارتياحا)[٨٧] . وأوجب أن تتسم الخاتمة بأن تكون طبيعية فجائية ذات خلاصة أدبية ، وتشير السمة الأولى إلى تولد الخاتمة دون تكلف من الحوادث السابقة عليها ، على حين تشير سمة الفجائية إلى حرص المؤلف على أن يحجب النتيجة عن المشاهدين ـ طوال لحظات عرض الحادثة وتطورها ـ على أن يقدم لهم ما يجعلهم أكثر رغبة فى متابعة الحوادث وأشد تلهفا ،فى الوقت نفسه، فى معرفة المآل الذى ستنتهى إليه، ثم يجدون أنفسهم وقد وصلوا إلى (خاتمة فجائية من حيث لا يدرون)[٨٨]. وبقدر ما يكشف ذلك النص عن تأثير بوالو[٨٩] فإنه يكشف ، فى الوقت ذاته ، عن جانبين ؛ أولهما تفضيل حبيقة أن تجئ الخاتمة طبيعية أى نتيجة تطور الحدث وليس نتيجة لتدخل الخوارق ، وثانيهما حرص حبيقة على أن يجوِّد الكاتب طريقة بناء الخاتمة؛ لأن الخاتمة توجز المحتوى الأخلاقى للمسرحية وفقا لرؤية الناقد الإحيائى.

إن اشتراط حبيقة أن تكون الخاتمة ذات خلاصة أدبية يعنى اتصاف الخاتمة بتحقيق نهاية أخلاقية، وذلك ما يتحقق بتمامها (إما بتعارف الأشخاص بعد أن كان يجهل بعضهم بعضا وإما بالانقلاب أى التغير الفجائى فى حال البطل)[٩٠] ، وتبدو رؤية حبيقة للمغزى الأخلاقى الذى يُستحسن أن تبلوره الخاتمة دالة على وشيجة برؤية حازم القرطاجنى لنهايات الفصول أو المقاطع فى القصيدة ؛ إذ كان يتطلب أن تُذيل (بالأبيات الحِكمية والاستدلالية)[٩١] مما يسهم فى تعضيد الدلالة التى تسعى القصيدة إلى بنائها من ناحية ، ويعمل ، من ناحية ثانية، على مضاعفة التأثير فى المتلقى. وإن كان حبيقة قد حوّل فكرة حازم من إطار الفصل – ذلك المصطلح الذى استخدمه حازم للإشارة إلى مقاطع القصيدة أو فقراتها – إلى إطار النص فى كليته.

ويستدعى مصطلحا التعارف والانقلاب اللذان استخدمهما حبيقة مصطلحى التعرف والانقلاب اللذين وضعهما أرسطو للعنصرين المفضيين إلى تغيير حركة الحدث التراجيدى ووضع مساره على طريق النهاية أو الاكتمال ، ويبدو أن مصطلح التعارف على النحو الذى قدمه حبيقة يقوم على اختزال معنى التعرف عند أرسطو الذى عرّف التعرف بأنه (التغير من جهل إلى معرفة تغيرا يُفضى إلى حب أو كره بين الأشخاص الذين أعدّهم الشاعرُ للسعادة أو الشقاء) ، وذكر له أنواعا مختلفة ؛ منها

التعرف بالعلامات ، والتعرف بالتذكر ، والتعرف بطريق البرهان العقلى [٩٢] ، على حين أن تعريف التعارف الذى قدمه حبيقة يبدو أكثر التصاقا بأنماط القص الشعبى العربى وبالنصوص المسرحية التى استلهمها معاصروه من كُتّاب المسرح العربى من المصادر الشعبية والنصوص السردية الشعبية العربية ، مما يجعل التعارف قرين رؤية عربية فى الممارسة المسرحية والتنظير النقدى أيضا.

(٣/٧)

التعبير هو الأصل الثالث من أصول إنشاء الرواية التمثيلية /المسرحية عند حبيقة ، وقد عرّفه بأنه (إبراز الرواية فى قالب يأنس به أهل الذوق السليم وترتاح إليه النفوس)[٩٣] ، وانقسم لديه إلى تناول جانبين وهما صورة الخطاب وصفات الإنشاء ، وقصد حبيقة بالجانب الأول الصيغ الفنية أو الجمالية التى يصاغ فيها الحوار المسرحى، وإذا كان حبيقة قد حدد ثلاثة صيغ - وهى المحاورة (Dialogue) والمناجاة (Monologue) والخلوة (A Parte)- فإنه بذلك قدم ثلاثة من المقابلات العربية لثلاثة من المصطلحات التى نقلها عن الفرنسية ، كما نقل المفاهيم القارة فى تلك المصطلحات إلى العربية، وبيّن الخصائص الجمالية والوظيفية التى تتصل بكل منها. وكانت تلك المهام المختلفة تهدف إلى ترسيخ تلك المفاهيم والمصطلحات فى إطار الممارسة العربية لكتابة المسرحية، وإلى تصحيح بعض الممارسات التى رأى حبيقة - بوصفه نموذجا للناقد الإحيائى التجديدى - ضرورة تصويبها ، ولعل هذا ما يفسر حرصه على إيضاح عناصر كل مفهوم والشروط المثلى لاستخدامه فى بناء المسرحية. وقد عرّف المحاورة بأنها (هى مداولة الكلام بين شخصين أو ثلاثة ، و لا سبيل إلى تدخل أشخاص آخرين ما لم يكن من شأنهم الإصغاء إلى قول غيرهم أو الاشتراك معهم بوجيز القول حينا بعد حين)[٩٤] ، ولهذا بيّن أن صياغة المحاورة تتطلب أن يكون الحديث مقصورا على أشخاص قلائل حتى لو كان هناك أشخاص كثيرون فى المشهد ، كما بيّن أن أهمية شخص ما فى المحاورة قد تتضح حتى دون أن يشترك فى المحاورة؛ إذ يمكنه التعبير عن مواقفه وآرائه عن طريق الإشارات أو

الحركات أو النظرات التى يؤديها ردا على حديث يُوجه إليه، وانتهى إلى القول بأنه (يجب فى المحاورات أن تكون متلاحمة، طبيعية ، مقتطفة ، رشيقة ، حسنة التقطيع، بعيدة من الإسهاب الممل. وأفضلها وقعًا ما كانت مجالا للمتضاد فى الأقوال والأفعال)(٩٥) . وإذا كانت بعض المعايير التى صاغها حبيقة ، وهى التلاحم و الرشاقة و حسن التقطيع ذات وشائج بعدد من مصطلحات النقد العربى الوسيط (٩٦) فإن إضافة حبيقة تكمن فى نقلها إلى مجال نوع أدبى جديد مما يجعلها مهيأة لقبول تعديلات دلالية يضفيها عليها استخدامها فى تحقيق ماهية ذلك النوع فى بعديه الاتصالى والجمالى. ولعل هذا ما يتأكد من ملاحظة أن كل تلك المعايير التى صاغها حبيقة تكشف عن أنه جعل من الخصائص المثلى للمحاورات نتاجا للعلاقة بينها وبين عنصرى الحادثة ووحدة الموضوع ، ولذا خلع عليها بعض الصفات التى رآها ضرورية للحادثة والأشخاص ـ كصفتى الطبيعية والتلاحم ـ كما جعل من بروز التضاد أى الصراع وسيلة لتؤثر المحاورة فى المتلقين.

أما المناجاة فقد عرَّفها بأنها هى مخاطبة الشخص لنفسه فى حالة الانفراد ، وكشف عن الحاجة إليها من منظور يؤكد أن الدوافع التى تدفع الأشخاص فى الرواية التمثيلية إلى سلوك بعينه يمكن أن تكون انفعالات نفسية أو خوالج من الأفكار والعواطف ، لاسيما حين يُقدم الأشخاص على أمور خطيرة أو يحجمون عنها ، ولذا تعد المناجاة وسيلة لإيقاف المتلقين على تلك الانفعالات والدوافع . ورأى أن المناجاة يجب (أن تكون وجيزة قليلة الاستعمال . ويُغتفر فيها الإسهاب أحيانا متى قضت بذلك شدّة التهيج أو الحيرة أو التردد)(٩٧) . ومن البيِّن أن اشتراط حبيقة وجازة المناجاة ودعوته إلى قلة استعمالها علامتان كاشفتان عن أن قبوله لبعض التقنيات الجمالية غير الجوهرية فى بناء الدراما كان يتوقف على إدراكه لتقاليد التلقى المتصلة بالثقافة العربية ؛ فالمناجاة كانت واحدة من التقنيات الدرامية التى ثبَّتتها الكلاسيكية الفرنسية المحدثة فى بناء المسرحية (٩٨) ، ويبدو أنه كان من الصعب ، كما لاحظنا فى فقرة سابقة، أن يتقبل المتلقى العربى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر فكرة انتحاء الشخصية المسرحية جانبًا وقيامها ، فى مدى زمنى قد يطول، بالإفضاء ببعض

مكنوناتها له؛ إذ إن ذلك التقبل كان يتطلب ، أولا ، ترسيخ مفهوم الحائط الرابع فى الثقافة العربية ، وذلك الأمر الذى كان يحتاج إلى عدة عقود لتحقيقه.

وحدد حبيقة مفهوم الخلوة وشرطيها بأنها (هى عبارة يقولها الشخص على حدة لإبداء رأى أو عاطفة من غير أن يسمعها الأشخاص المشتركون فى المحاورة . وشرط الخلوة أن تكون نادرة وفى منتهى الإيجاز)(٩٩) . ولابد أن يلفتنا هذان الشرطان إلى أن حبيقة كان يقيمهما على أساس المنظور الكلاسيكى المحدث الذى كان ينفر من أية تقنية درامية يمكن أن تبدو متعارضة مع مبدأ أن المسرح والمسرحية ـ والأدب والفن فى عمومهما ـ محاكاة للحياة .

ولم تقتصر غاية حبيقة من تقديم تلك المفاهيم على جلاء مجموعة من الأسس والمعايير الجمالية التى كان يحتاجها معاصروه من كتّاب المسرح من الإحيائيين ، والذين كانوا يصوغون أولى مراحل التجريب فى تقديم ذلك النوع الأدبى الجديد ، ولكنها أضافت إليها غاية أخرى تتمثل فى نقد بعض الممارسات العربية المعاصرة له فى التعامل مع تلك المفاهيم فى الكتابة المسرحية ،وقد تحقق ذلك على سبيل(التنبيه إلى عيب فى بلادنا ، وهو إهمال بعض المؤلفين شروط المحاورة والمناجاة والخلوة .إذ نراهم لا يكتبون ما يناسب مقتضى الحال ، بل ما يعنّ لهم ويروق فى عينهم (؟) . كأنما الرواية مضمار لقرائحهم ومجال لآرائهم وعواطفهم الشخصية أو معرض تبسط فيه بضائعهم . فمن كان غافلا فليتنبه وليعلم أن فى الرواية التمثيلية لا يصح ظهور المؤلف من خلال أسطره بل يجب أن يحتجب كل الاحتجاب حتى يسهى(؟) عنه الحاضرون فلا يرون ولا يسمعون إلا الأشخاص القائلين الفاعلين كما تقتضيه طبائعهم وحالاتهم ومواقفهم لا كما يقتضيه هوى الكاتب)(١٠٠) .

ولهذا النص/ النقد وجوه متعددة دالة على أهميته فى سياقه الثقافى التاريخى؛ فمن الوجه الأول ثمة طرح أولى جديد لفكرة مقتضى الحال ، والتى تعد فكرة محورية فى البلاغة العربية الوسيطة، يخلع عليها دلالة تجعل من العلاقات التى تربط شخصيات المسرحية وما تتأسس عليه تلك العلاقات من طبائع الشخصيات ومواقفها مقتضى حال يحدد للكاتب المسرحى ما ينبغى أن يُسنده إلى الشخصيات من

جمل الحوار وفقراته ، مما يشي بأن فكرة مقتضى الحال تنصرف دلالتها الأساسية إلى جانب من جوانب الهوية الجذرية المميِّزة للمسرحية بوصفها عالما موضوعيا ، وفى هذا أصبحت فكرة مقتضى الحال تكتسب دلالة جديدة مختلفة عن دلالاتها فى التراث البلاغى العربى القروسطى (١٠١) .

وأما من الوجه الثانى فيبدو الطرح الجديد لفكرة مقتضى الحال كاشفا عن ضرورة امتثال الكاتب المسرحى لهوية المسرحية مما يتطلب إحكاما فى صياغة التقنيات الجمالية ، كالمحاورة والمناجاة والخلوة، وبنائها بما يُقنع المتلقى ، من ناحية، أن شخصيات المسرحية هى التى تفعل وتتحاور وتناجى، ويفرض على الكاتب، من ناحية أخرى، أن ينأى بذاته عن الظهور فى النص حتى يُوهِم المتلقى بموضوعية العالم الذى تقدمه له المسرحية . وتبدو أهمية الوجه الثالث من ملاحظة أن السلبيات، التى أشار حبيقة إلى وجودها فى كتابات المسرحيين الإحيائيين المعاصرين له، قد لاحظ عدد من النقاد والدارسين، ممن ينتمون إلى مرحلة النصف الثانى من القرن العشرين ، أنها كانت متواترة فى نصوص مرحلة نشأة المسرح العربى الحديث (١٠٢) ، وهى المرحلة التى نقد حبيقة كتاباتها مما يشير إلى أن نقده كان يستهدف ، فى جانب من جوانبه، إلى الإسهام فى توجيه حركة الكتابة المسرحية المعاصرة له.

(٣/٨)

وفى جانب صفات الإنشاء تناول حبيقة مجموعة من الجوانب المرتبطة بلغة الرواية التمثيلية أو المسرحية سواء من حيث طبيعة تلك اللغة أو من حيث استخدام الشعر أو النثر فيها، كما قيّم عددا من الممارسات الكتابية المعاصرة له ، وتندرج هذه الجوانب المختلفة تحت أصل من أصول الإنشاء عند لويس شيخو ، وهو أصل طبقات الإنشاء الذى يقوم على البحث عن الطرائق التى يعتمدها الأديب فى تجويد وسائل الصياغة وتحسينها وانتقاء الألفاظ التى يستخدمها فى عمله الأدبى(١٠٣)، وهو بذلك أقرب إلى البحث التطبيقى الذى يقوم على التعرف على أنماط الصياغات المتحققة

فى النصوص الأدبية ، وبيان الطبقات التى تجسدها تلك الأنماط . وقد بنى حبيقة تناوله لتلك الجوانب على أساسين شاملين ، وهما إتقان المحاكاة التى تجعل المتلقى يشعر أن ما يُقدم له صورة أو صياغة جمالية تحاكى الأصل ، ولكنها تتميز عنه ـ فى الوقت نفسه ـ بكونها فنًا، واتخاذ الذوق السليم قاعدة يستند إليها الكاتب فى الحكم على صلاحية أو عدم صلاحية الوسائل الجمالية المستخدمة . وتفرع عنهما مبدآن متصلان بإنشاء الرواية التمثيلية يرى أولهما أن طبقة الإنشاء ـ نثرا كانت أم شعرا ـ يجب أن تكون متوافقة مع شؤون الواقعة ،على حين أن (وضع الشيء فى موضعه لمن أهم الأمور وأوقعها فى النفس)(١٠٤) ، ولما كان ذلك الوضع يستند إلى الذوق السليم فإن تحقيقه إن هو إلا تطبيق لما يكشف عن سلامة الذوق الذى يعيد القارئ مرة أخرى إلى أشمل المعايير التى استند إليها الإحيائيون فى تلقى الكتابات الأدبية ـ على اختلاف أنواعها ـ وهو معيار المحاكاة التى تجمع بين مشابهة الأصل وتجميله فى الوقت نفسه . وهذا ما تتجلى دلائله فى تحليل حبيقة لجانبى لغة الرواية التمثيلية واستخدام الشعر أو النثر فيها ....وفى الجانب الأول جمع حبيقة بين نقد بعض الممارسات الكتابية المعاصرة له وتقديم المعايير الوظيفية التى تُنشأ على أساسها لغة المسرحية ؛ إذ رأى أنه (يجب فى إنشاء الرواية التمثيلية أن يكون طبيعيا متنوعا ممتازا برشاقته وضبطه . فما أقبح ما نجدُ فى بعض رواياتنا من التكلف والمحسنات البيانية الضافية والغرائب الفنية والنكات الأدبية فى غير موضعها والتخيلات المسهبة، وبالإجمال كل التحسينات الدالة على التصنع والتكلف الداعية إلى السآمة والحائلة دون تقدم الواقعة . غير أنه لا مانع من المحسنات الطبيعية التى يقتضيها المقامُ . وما أحرى الكاتب باستعمال أشكال البديع متى دعت إليها الحماسة أو ثوران الأهواء أو غير ذلك . فخلاصة المعنى أن كل كلام يطابق سِنَّ المتكلم وجنسه ونسبه ومرباه وعصره وبلده ومركزه ودوره يعد طبيعيا محمودا وما عداه فمستهجن ومردود(١٠٥) . ولا يخفى أن حبيقة بذلك قد صاغ مبدأ للغة الرواية التمثيلية يتأسس على مقومين أحدهما وظيفى يجعل من إسهام عناصر اللغة فى تقدم الواقعة أساسا لقبولها ، وثانيهما المطابقة بين القول والشخصية الناطقة به من حيث العوامل التى تميز تلك الشخصية ، وفى ضوء هذا المبدأ يمكن تفهم سمات لغة الرواية التمثيلية التى حددها حبيقة

بالطبيعية والتنوع والرشاقة والضبط وبإمكانية استخدام أشكال البديع في لحظات الحادثة التي تجعل منها محققة للوظيفة الأساسية للغة الرواية التمثيلية ومتصفة بالسمات المثلى لتلك اللغة.

وأما في الجانب الثاني المتصل باستخدام الشعر أو النثر لغة للرواية التمثيلية فرغم تناول حبيقة لاستخدام الشعر أداة في المسرح الغربي حتى القرن الثامن عشر واستشهاده بمقولة لفولتير عن التحول إلى استخدام النثر ـ فإن حبيقة تناول الأمر من زاوية غلبة نمط القصيدة ذات الروى الواحد على الشعر العربي فتوصل إلى أنه (وإن يكن نظم القصيدة كلها على روى واحد من أقوى الدلائل على مقدرة شعراء العرب فهو من أعظم دواعي الملل في الروايات. لأن الأذن تنبو والنفس تسأم من سماع رنة واحدة وحرف واحد في ختام القصيدة ولاسيما إذا تعددت أبياتها والمرء مولع بالتبدل. فحبذا لو اتفق الشعراء على تبديل الروى في المشهد الواحد بين المخاطبين واصطلحوا على التصرف بالقوافي في الرواية كما تصرفوا بها في بعض الفنون كالموشحات وغيرها. فتخف المؤونة وتكسب الرواية حسن جلاء وبهجة وانسجاما . ولقد جرت عادة الكثيرين من أرباب الرواية في بلادنا أن يجمعوا فيها بين الشعر والنظم حسب المواقف والظروف . فأرى أنهم اهتدوا إلى طريقة فضلى. ولقد أنشأ أئمة الفن من المحدثين الروايات ولاسيما الهزلية منها نثرا فجاءت غررا تحسب لهم فخرا)[١٠٦] .

ويحمل هذا النص ـ على طوله ـ جملة دلالات تشي أولاها بإدراك الناقد الإحيائي التجديدي أن نمط القصيدة ذات الروى الواحد يتعارض مع المسرحية النوع الأدبي الجديد ، مما يعني أن طرائق الكتابة الشعرية لذلك النوع الأدبي الجديد تتعارض مع ما استقر من الآليات الموسيقية في تشكيل الشعر العربي القديم والوسيط ، ولما كان ذلك النوع الأدبي الجديد يؤدي وظائف لا يؤديها الشعر الغنائي فإن الحاجة إلى تأصيله في الثقافة العربية أفرزت الدلالة الثانية التي تتمثل في اكتشاف الناقد الإحيائي التجديدي أن ذلك النوع الأدبي الجديد يتطلب تنويعا في الروى في المشهد الواحد كما يتطلب تنويعا في القافية داخل النص ، ومن هنا كانت إشارته إلى الموشحات باعتبارها نموذجا جماليا يقوم على ضروب من التنويع في القوافي

والأوزان ، ولعل تلك الإشارة ـ على إيجازها ـ تعد علامة على كون الناقد الإحيائى كان يسعى ـ حتى وهو يصوغ أقوى المقولات المبلورة للتجديد فى تلقيه للمسرحية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ـ إلى أن يجعل من ميراثه العربى الوسيط شاهدا على إمكانية تحقيق بعض جوانب الجديد الذى يدعو إليه . وإن كان من البين أن طبائع التشكيل الجمالى للمسرحية بوصفها نوعا أدبيا جديدا قد جعلت ذلك الناقد يضع لبنة دالة على طريق تغيير منظومة الأشكال الأدبية داخل نوع أدبى، كالشعر الغنائى، فى إطار الثقافة القومية؛ فلم تكن الموشحات ، وغيرها من المنظومات المتنوعة الأوزان والقوافى، هى الشكل الأمثل فى إطار منظومة الأشكال الشعرية العربية القروسطية التى احتفت بالقصيدة موحدة الوزن والقافية ، على حين أن المسرحية الشعرية كانت تتطلب ضروبا من التنويع فى الأوزان والقوافى مما هيّأ للتغيير فى منظومة الأشكال الشعرية فى الثقافة العربية الحديثة .

وتتصل الدلالة الثالثة باعتبار حبيقة الجمع بين الشعر والنظم فى صياغة المسرحية طريقة فضلى فى إنشاء المسرحية مما يعنى أن هذه الكيفية المستحدثة فى الكتابة تأتى تحقيقا لمتطلبات ذلك النوع الأدبى الجديد ، وذلك ما يشى بأن الناقد الإحيائى المجدد قد تقبل الجمع بين مستويين مختلفين من الأداء الشعرى ، وهما الشعر والنظم ، داخل نص أدبى ، وأنه استند ، فى ذلك، إلى تمييز وظيفى بين نمطين مختلفين من الكتابة الشعرية . على حين تشى الدلالة الأخيرة، التى ترى من الكتابات النثرية التى قدمها أئمة الفن من المحدثين ما يعد غررا تحسب لهم فخرا، بأن استخدام النثر فى كتابة النوع الأدبى الجديد (المسرحية) يمكن أن يكون سبيلا لتأصيل ذلك النوع فى الثقافة العربية الحديثة .

(٣/٩)

ثمة وقفة أخيرة ختامية أمام ما قدمه حبيقة تقوم بتجلية النتائج العامة التى يمكن استخلاصها من ذلك التحليل الذى قدمناه لمقالاته ؛ ففضلا عن النتائج التى تبدت فى مواضع متعددة من التحليل يستطيع القارئ أن يبلور عدة نتائج دالة على النحو التالى :

ـ قدمت مقالات حبيقة التى قمنا بتحليلها فى الفقرات السابقة نموذجا للحدود القصوى التى أنتجها خطاب النقد الإحيائى عامة ـ ولاسيما تياره التجديدى خاصة ـ فى سعيه إلى إنتاج تصور للماهية الجمالية للمسرحية عن طريق نمط من التمثل الثقافى الذى يبدأ من تلقى المعايير الغربية للنوع الأدبى الجديد ويسعى إلى تأصيلها فى الثقافة العربية ـ بوصفها ثقافة سعت إلى ذلك الجديد وسعت إلى استنباته فى دوائرها الإبداعية ـ عبر فهمها وإعادة تشكيلها فى ضوء منجزات الثقافة القومية/ الناقلة التى ترتبط بإعادة بلورة تلك المعايير/ المعطيات وبالاختيار بين عديد من البدائل التى تطرحها الثقافة الغربية اختيارا يتأسس على تمثل الناقد للاحتياجات الجمالية للمتلقى العربى الذى يتوجه إليه. ومن ثم فقد أنتج ذلك التمثل ـ فى حالة حبيقة ـ مفهوما للمسرحية ولمختلف العناصر الجمالية التى تتكون منها ـ سواء أكانت عناصر بناء كلية أم عناصر بناء جزئية ـ يجمع بين تفهم ما قدمه النقد الكلاسيكى فى أصوله الأرسطية وفى تجليه المحدث الذى وجد فيه ذلك الناقد ما كان يبحث عنه من نموذج جمالى ذى قيم وأسس مستقرة ، وتطويع أو تطوير بعض المفاهيم التى ورثها ذلك الناقد عن سلفه الناقد العربى القروسطى. وإن كان الناقد التجديدى قد وظّف ما أفاده من تراثه النقدى والبلاغى فى إطار فهمه وقراءته للنموذج الأوربى الذى قبله ، مما يعنى أنه انتقل من الدائرة التى كان سلفه العربى القروسطى يركز جل عمله عليها، وهى دائرة الجملة أو العبارة إلى دائرة العمل أو النص الأدبى فى كليته ، وهو انتقال كان يوازيه انتقال آخر من تحليل جماليات الجملة إلى تناول المهايا الجمالية للأنواع الأدبية الجديدة .

– كانت لعناصر التمثل الثقافى أدوار متنوعة سواء فى تأسيس حبيقة لمفهوم المسرحية أو فى بلورته تقاليد التلقى المرتبطة بها ، وبقدر ما كان ذلك التنوع يعود إلى طبيعة النوع الأدبى الجديد فإنه كان يتصل ، فى الوقت ذاته، بالإمكانات المفهومية والدلالية التى تحملها عناصر الثقافة القومية وأنواعها الأدبية وقيمها الجمالية وما يرتبط بها من عناصر جمالية جزئية يمكنها ، جميعا، مدّ النوع الأدبى الجديد بروافد تسهم فى تأصيله فى الثقافة القومية . وهذا ما يفسر تعدد الصور

والأنماط التى تجلت بها عناصر الثقافة القومية فى تصورات حبيقة النقدية ؛ فمن الملاحظ أن بعض جوانب النوع الأدبى الجديد ، كجانب التعبير خاصة، كانت تتقبل استخدام عدد من تصورات النقد والبلاغة العربية الوسيطين مع إخضاعها لمجموعة من التحويلات الدلالية التى تجعلها فعالة فى النوع الأدبى الجديد، على حين أن جوانب أخرى منه كانت تحتاج إلى تطويع عدد من مكتسبات الثقافة القومية للإسهام فى منح ذلك النوع الجديد شرعية جمالية واجتماعية تفضى إلى قبوله ضمن منظومة الأنواع الأدبية فى الثقافة القومية. ولما كانت بعض تلك المكتسبات تنتمى إلى الثقافة الرسمية ، على حين أن بعضها الآخر كان ينتمى إلى الثقافة الشعبية فإن اتكاء الناقد الإحيائى ، توفيقيا كان أم تجديديا، عليها كان علامة على أن ذلك الناقد قد تقبل التعامل مع مكتسبات الثقافة الشعبية على أنها إسهام مؤثر فى تشكيل الثقافة العربية الحديثة.

- إن حصيلة ما قدمه حبيقة هو فهم عربى محدث لنوع أدبى جديد فى الثقافة العربية ، ولما كانت تلك الحصيلة قد استندت - فى جانب من أهم جوانبها - إلى التعامل مع عدد من الظواهر والمشكلات التى نتجت عن الممارسة العربية المصاحبة لها فى إبداع المسرح الشعرى والنثرى - فلعل هذا هو الذى يفسر قدرة هذه الحصيلة على أن تظل مثمرة فى النقد المسرحى العربى لمدة أربعة عقود على الأقل ؛ إذ إن أول دراسة عربية شاملة لإبداع كاتب عربى فى الأنواع الأدبية الحديثة - وهى دراسة إدوار حنين «شوقى على المسرح» والتى صدرت فى عامى ١٩٣٤و١٩٣٥ - قد قامت، من ناحية، على تطبيق كثير من المعايير التى وضعها حبيقة ومنها معايير الإجادة فى رسم شخصيات المسرحية وجوانب التنسيق الخارجى والتنسيق الداخلى ، وعلى تطبيق كثير من المعايير التى استبقاها حبيقة من النقد الكلاسيكى المحدث من ناحية أخرى[١٠٧] ، ولما كانت دراسة حنين داخلة فى إطار النقد التطبيقى كما لاحظنا فى تحليلنا لها [١٠٨] فإن هذا دال على إمكانية وصفها بأنها كانت تستند إلى تنظيرات نجيب حبيقة مما يعنى أن ما قدمه حبيقة كان تنظيرا مرتبطا بتحقيق متطلبات عربية أو بصياغة معايير عربية فى تلقى المسرحية فى إطار التمثل الثقافى.

الهوامش

(١) اعتمدنا في صياغة عناصر التمثل ومقوماته على تحليل دلالات المادة ، ودلالات المفاهيم المتداخلة مع مفهوم التمثل- ومن أبرزها التصور والتمثيل، في بعض المعاجم اللغوية ومعاجم المصطلحات الفلسفية ، انظر :

- لسان العرب ، تحقيق عبد الله الكبير وآخرين ، الجزء السادس ، دار المعارف ، دون تاريخ، ص -ص ٤١٣٢ -٤١٣٦.

- المعجم الوسيط ، الجزء الثاني، الطبعة الثالثة ، مجمع اللغة العربية ، دون تاريخ ، ص -ص ٨٥٣ -٨٥٤ .

- الجرجاني : التعريفات ، تحقيق عبد المنعم الحفني ، دار الرشاد ، القاهرة ، ١٩٩١، ص ٧٤ .

- جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، الجزء الأول ، الشركة العالمية للكتاب ، بيروت ، ١٩٩٤ ، ص -ص ٣٤١ -٣٤٣.

- عبد الأمير الأعسم : المصطلح الفلسفي عند العرب : دراسة وتحقيق ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ٢٢٨ ، ٢٤٢ ، ٢٦٦_٢٦٨ وقد يكون من المفيد تأمل ما يقوله الغزالي في كتابه الحدود من أن (الحد قولٌ دالٌّ على ماهية الشيء) ثم إن المخلصين (إنما يطلبون من الحد تصور كنهِ الشيء وتمثل حقيقته في نفوسهم لا لمجرد التمييز ؛ ولكن مهما حصل التصور بكماله تبعه التمييز)، ص ٢٦٨ .

(٢) لتفصيل هذه المسألة ، انظر الدراسات التالية :

- محمد يوسف نجم : المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧ -١٩١٤)، الطبعة الثالثة ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٨٠، ص -ص ٣٦٦ -٣٨٤ ، حيث يتناول المسرحيات المأخوذة من ألف ليلة وليلة والقصص الشعبي.

- سعد الدين حسن دغمان : الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي الحديث ، طبعة جامعة بيروت العربية ، ١٩٧٣ .

- أحمد شمس الدين الحجاجي : المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث ، كتاب الهلال ، دار الهلال ، ١٩٩٥ .

- عبد الله إبراهيم : السردية العربية الحديثة : تفكيك الخطاب الاستعمارى وإعادة تفسير النشأة ، الطبعة الأولى ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء - بيروت ، ٢٠٠٢ ، ولاسيما الفصول التالية : الثانى والثالث والرابع والخامس ، ص -ص ٧٩ -٢٥٨ .

(٣) انظر أحمد شمس الدين الحجاجي : النقد المسرحى فى مصر (١٨٧٦ -١٩٢٣) ، الطبعة الثالثة، مركز الكتاب ، جامعة القاهرة ، ٢٠٠١ ، ص -ص ١٠٦ -١٠٩.

- أحمد إبراهيم الهوارى : نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث ، الطبعة الثانية، دار المعارف ، ١٩٨٣ ، ص -ص ٩٧ -٩٩.

- على شلش : نشأة النقد الروائى فى الأدب العربى الحديث ، مكتبة غريب ، القاهرة، ١٩٨٨ ، صفحات مختلفة.

(٤) انظر جابر عصفور : قراءة التراث النقدى ، الطبعة الأولى ، دار سعاد الصباح ، الكويت -القاهرة ، ١٩٩٣، ص -ص ٣٠٥ -٣٨١ ، ولاسيما ص -ص ٣٣٢ - ٣٣٩ هى التى يحلل فيها استخدام الإحيائيين لمفهومهم عن الخيال المتعقل فى تقبل الأنواع الأدبية الحديثة.

(٥) حول تفصيل هذه المتغيرات انظر دراستنا : النقد العربى والتحولات الثقافية المهيأة لتلقى الأنواع الأدبية الحديثة ، دراسة غير منشورة.

(٦) حول نقد اليازجى لبعض الروايات والمسرحيات انظر عرض على شلش فى كتابه : نشأة النقد الروائى فى الأدب العربى الحديث ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص -ص ٨٨ -٨٩ .

(٧)انظر أحمد شمس الدين الحجاجي : النقد المسرحى فى مصر (١٨٧٦ -١٩٢٣)، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٣ ، ص -ص ٨٦ -٨٨ ، وانظر أيضا : أحمد إبراهيم الهوارى : نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث ، ص -ص ٧٧ -٨٣ .

(٨) سليم النقاش : فوائد الروايات أو التياترات ، مجلة الجنان ، عدد ١١ أغسطس ١٨٧٥ ، منشور ضمن كتاب : نظرية المسرح ، تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب ، دمشق ١٩٩٢ ، الجزء الأول ، ص ٤٠ .

(٩) أحمد فارس الشدياق : كشف المخبا عن فنون أوروبا ، منشور باعتناء غادة يوسف خورى ، مطبعة ألف ، لبنان ، ٢٠٠٢ ، ص ٢٩٢ .

(١٠) لتفصيل هذا الجانب انظر دراستنا : من كتابة الإنشاء إلى بلاغة القص : النقد الإحيائى وتلقى الرواية ، وهى قيد النشر .

(١١) يرى أحمد شمس الدين الحجاجى أن نصوص المسرح العربى الحديث قد قامت، منذ بدايات الكتابة المسرحية، على مسرحة الحكاية ، ولهذا يصف المسرح العربى الحديث بأنه (إلى مسرح الحكاية أقرب منه أن يكون مسرحا يسير على الأصول الغربية لفن المسرح). وفى ضوء هذا الرأى بلور منهجية لدراسة نصوص المسرح الشعرى العربى تجعل من تحليل أدوار السرد والحكاية فيها إجراءً منهجيا أساسيا . لتفصيل رؤيته ومنهجيته انظر كتابيه التاليين :

– الأسطورة فى الأدب العربى ، كتاب الهلال ، العدد ٣٩٢ ، دار الهلال ، أغسطس ١٩٨٣ ، ص –ص ١٣٠–٢٠٢ ، حيث يحلل مسرحية مجنون ليلى لأحمد شوقى.

– المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث ، كتاب الهلال ، القاهرج، ١٩٩٥ ، حيث يتناول كما كبيرا من نصوص المسرح الشعرى العربى .

(١٢) من المفيد أن نشير إلى أنه رغم ذلك الغياب فإن ما قدمه مدحت الجيار من تحليل لمادتى سرح ورسح فى لسان العرب قد أداه إلى القول إننا (نجد أن جذورهما تتمحور حول دلالة مشتركة وهى الخروج من الضيق إلى الرحابة والسهولة ، فى كل صياغاتها الصرفية) ، وفى ضوء ذلك علل إطلاق تسمية المسرح على ذلك النوع الأدبى الحديث فى الثقافة العربية فى القرن التاسع عشر. انظر فى ذلك كتابه : البحث عن النص : دراسة فى المسرح العربى ،

الطبعة الأولى ، دار النديم للصحافة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص – ص ٦٦ –٦٧.

(١٣) انظر ، على سبيل المثال، الكتابات التالية :

– عباس محمود العقاد : قمبيز فى الميزان ، مطبعة المجلة الجديدة ، دون تاريخ.

– إداوار حنين : شوقي على المسرح ، تحقيق ودراسة سامى سليمان أحمد ، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ، ٢٠٠٦ ، وقد صدرت الطبعة الأولى من كتاب حنين فى عام ١٩٣٦ ببيروت.

– محمد مندور : فى الأدب والنقد ، مكتبة نهضة مصر ، دون تاريخ ، وقد صدرت طبعته الأولى فى عام ١٩٤٩ .

(١٤)نجيب حبيقة (١٨٦٩– ١٩٠٦) كاتب وشاعر وناقد ، قام بالتدريس فى عدة مدارس فى لبنان منها كلية القديس يوسف، وله مقالات أدبية ونقدية منها ما نُشر بمجلة المشرق، وله أيضا عدد من الروايات المعربة منها الفارس الأسود وشهيد الوفاء وجريدة لبنان والشقيقتين. انظر : لويس شيخو : تاريخ الآداب العربية (١٨٠٠ – ١٩٢٥) ، الطبعة الثالثة ، دار المشرق ، بيروت ، ١٩٨١، ص – ص ٣٣٢ – ٣٣٣ .

(١٥) انظر دراستنا : النقد العربى وتلقى المسرحية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، دراسة مقدمة إلى المؤتمر الدولى الذى نظمه المعهد العالى للدراسات الإنسانية بتونس (من٢٢/١١إلى ٢٤/١١/٢٠٠٦).

(١٦) نشر المستشرق الإيطالى لازينيو، فوستو (١٨٣١ – ١٩١٤) تلخيص ابن رشد لكتاب أرسطو فن الشعر فى بداية العقد الثامن ، أو فى عام ١٨٧٢ ، وإن كان ليس من الواضح أنه نشره كاملا دفعة واحدة أم أنه قد أخذ ينشره على عدة سنوات ؛ فالمستشرق الإيطالى كارل نالينو (١٨٧٢– ١٩٣٨) أشار إلى طبعته فى عام ١٨٧٢ فى فرنسا ، أما نجيب العقيقى فقد أشار إلى نشرة لازينيو لتلخيص كتاب فن الشعر ، دون أن يحدد التاريخ الدقيق لصدوره . انظر :

- يوسف إليان سركيس : معجم المطبوعات العربية والمعربة ،الجزء الأول،مطبعة سركيس ، القاهرة، ١٩٢٨، ص ١٠٧ .

- كارل نالينو : تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بنى أمية ، دار المعارف ، ١٩٥٤، هامش ٢ ، ص ٢٧٩ .

- نجيب العقيقى: المستشرقون، الجزء الأول، الطبعة الرابعة، دار المعارف، ١٩٨٠، ص ٤٢٢ .

(١٧) نجيب حبيقة : فن التمثيل(١) ، مجلة المشرق ،العدد الأول، السنة الثانية (١٨٩٩) ، ص٢١ .

(١٨) انظر دراستنا : النقد العربى والتحولات الثقافية المهيئة لتلقى الأنواع الأدبية الحديثة ، دراسة قيد النشر.

(١٩) انظر : حبيقة :فن التمثيل(١) ، ص ٢١ حيث يورد حبيقة آراء لكل من شليجل وجوتة حول أهمية التمثيل والمتعة التى تنتج عن تلقيه .

(٢٠) انظر : علم الأدب ، الجزء الثانى فى علم الخطابة، تأليف لويس شيخو وجبرائيل إده ، مطبعة الآباء اليسوعيين ، بيروت ١٨٩٠ ، ص ٧٦ ، ١٣٠ - ١٣١ .

(٢١) نجيب حبيقة: ماهية الرواية التمثيلية ، مجلة المشرق ، العدد الثانى، السنة الثانية (١٨٩٨)، ص ٧١ .

(٢٢) نجيب حبيقة : ماهية الرواية التمثيلية، ص ٧١ .

(٢٣) انظر : أرسطو: فن الشعر ، حققه مع ترجمة حديثة شكرى عياد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٤٨، ٥٠، ٥٢ .

(٢٤) من المعروف أن السير الشعبية المؤداة كانت تُتلقى طوال القرن التاسع عشر كما تدل على ذلك كتابات العلماء الفرنسيين من مؤلفى كتاب وصف مصر ، وكتابات الرحالة الأوربيين الذين زاروا مصر فى ذلك القرن . انظر

- فيوتو : الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين ، الجز الثامن من وصف مصر، ترجمة زهير الشايب ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص – ص ٢١٣– ٢١٦ .

- وليم إدوار لين : عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم ، ترجمة سهير دسوم ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ، ١٩٩١ ، ص –ص ٤٠٢–٤٤٢ .

(٢٥) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ١٩٦٦ ، ص ٨٩ .

(٢٦) انظر : أحمد شمس الدين الحجاجى : العرب وفن المسرح ، الطبعة الثالثة ، سما للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١ ، ص ٥٢ . وانظر أيضا كتابه المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث ، دار الهلال ، ١٩٩٥ ، ص – ص ٢٢ – ٢٣ ، حيث يكرر الفكرة ذاتها ثم يكشف عن تأثير السيرة الشعبية العربية على المسرح العربى فيرى أن راوى السيرة قد أثّر (على بنية المسرح فقد قدم له الممثل والجمهور، كما قدم له الموضوع والبنية والنوع الشعرى) .

(٢٧) نجيب حبيقة : ماهية الرواية التمثيلية (٢) ، ص ٧١ .

(٢٨) نجيب حبيقة : ماهية الرواية التمثيلية (٢) ، ص ٧٢ .

(٢٩) حول تقديم أرسطو عنصر الحدث على عنصر الأخلاق فى بنية التراجيديا ، انظر كتابه فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوى ، دار الثقافة ، بيروت ، ص – ص ٢٠ –٢١ . وترجمة شكرى عياد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣ ، ص ٥٢، ٥٤ .

(٣٠) نجيب حبيقة : ماهية الرواية التمثيلية (٢) ، ص٧٢ .

(٣١) ربما نجد أصولا تراثية لفكرة تفضيل التاريخ على القص من منظور أن التاريخ إعادة أو استعادة لوقائع موثوق بها ، انظر :

- ألفت الروبى : الموقف من القص فى تراثنا النقدى ، مركز البحوث العربية ، القاهرة، ١٩٩١ ، ص ١٥٨ .

(٣٢) انظر أرسطو ص – ص ٢٦ – ٢٨ من ترجمة بدوى ، ٦٤ – ٦٦ من ترجمة شكرى عياد .

(٣٣) نجيب حبيقة : ماهية الرواية التمثيلية (٢) ، ص ٧٢ .

(٣٤) بوالو : فن الشعر ، ترجمة وتقديم رجاء ياقوت ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٢ ، ص ١٦ .

(٣٥) بوالو : فن الشعر، ص ٤٣ .

(٣٦) انظر : جابر عصفور : الخيال المتعقل : دراسة فى النقد الإحيائى ، ضمن كتابه قراءة التراث النقدى ، الطبعة الأولى، دار سعاد الصباح ، القاهرة– الكويت، ١٩٩٣، ص – ص ٣٠٥–٣٨١ .

(٣٧) انظر : لويس شيخو ، علم الأدب ، الجزء الأول ، مرجع سابق ،ص ٣٤٧ .

(٣٨) نجيب حبيقة : أصول التمثيل ، مجلة المشرق ، العدد الثالث ، السنة الثانية (١٨٩٩) ، ص ١٥٧ .

(٣٩) حول مفهوم التناسب وتأثيره فى فهم حازم القرطاجنى لعناصر بنية القصيدة ، انظر : جابر عصفور : مفهوم الشعر : دراسة فى التراث النقدى ، الطبعة الرابعة، مؤسسة فرح للطباعة والنشر ، قبرص، ١٩٩٠، ص – ص ٢١١ – ٢٣٦ .

(٤٠) نجيب حبيقة : أصول التمثيل ، ص ١٥٧ .

(٤١) يعرف العلوى كمال البيان بأنه (كشف المعنى وإيضاحه حتى يصل إلى النفوس على أحسن شيء وأسهله) ، وهو يرى أن له ثلاثة أضرب ، منها الحسن، وهو (ما يأتى موضحا للمعنى من غير زيادة فيكون فضلا ، و لا نقصان فيكون فيه إخلال)، وفى هذا المعنى العام يلتقى معه المفهوم الذى طرحه حبيقة ، وفضلا عن الفارق بينهما والذى أشرنا إليه فى المتن فيجب أن نضيف هنا أن كمال البيان عند العلوى ضرب من ضروب البديع المتعلقة بالفصاحة المعنوية وهى التى تقوم ، فيما يرى، على فصاحة الألفاظ مما يجعل المعانى

تابعة لها . ولعل هذا الفهم الذى قدمه العلوى يشير ، بطريقة أو بأخرى ، إلى أن الفصل بين اللفظ والمعنى والنظرة الجزئية التى تتعامل مع البيت أو الجملة عنصران مؤثران فى هذا المفهوم الجزئى ، مما يشى بمحدودية تأثيره فى مفهوم حبيقة .

انظر : يحى بن حمزة العلوى : كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، الجزء الثالث ، دار الكتب العلمية ، بيروت، ١٩٨٠ ، ص ٨٤، ٩٩– ١٠٠ .

(٤٢) نجيب حبيقة : أصول التمثيل ، ص ١٥٧ .

(٤٣) اعتمدنا فى استنباط دلالتى التكلف فى النقد العربى الوسيط والمشار إليهما فى المتن على تحليل معانى المصطلح التى قدمها أحمد مطلوب، انظر: معجم النقد العربى القديم، الجزء الأول ، مرجع سابق، ص – ص ٣٧٤ – ٣٧٧ .

(٤٤) نجيب حبيقة : أصول التمثيل ، ص ١٥٧ .

(٤٥) حول توظيف الأسطورة فى بعض نصوص الأدب العربى الرسمى الوسيط ، انظر دراسة أحمد شمس الدين الحجاجى : الأسطورة فى الأدب العربى ، دار الهلال ، أغسطس ١٩٨٣ ، ومن الجدير بالملاحظة أنه يتناول فيه دور أسطورة الخلق فى التوابع والزوابع والمقامة الإبليسية لبديع الزمان الهمذانى ، وقصيدة لعمرو بن الحكم البهرانى .

(٤٦) نجيب حبيقة : أصول التمثيل ، ص ١٥٨ .

(٤٧) حول موقف الكلاسيكيين الفرنسيين المحدثين من تقديم الخوارق فى المسرح ، انظر : محمد مندور : الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ، طبعة دار نهضة مصر للطبع والنشر ، دون تاريخ، ص ٥٢ .

(٤٨) حول طباعة السير الشعبية العربية فى القرن التاسع عشر ، انظر :

– وليم إدوار لين : عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم ،ص – ص ٤٠٢–٤٤٢ .

-عبد الله إبراهيم : السردية العربية الحديثة : تفكيك الخطاب الاستعمارى وإعادة تفسير النشأة ، ص ٩٠ .

(٤٩) نجيب حبيقة : أصول التمثيل ، ص١٥٨ .

(٥٠) نجيب حبيقة : أصول التمثيل ، ص ١٥٩ .

(٥١) يرى أرسطو أن التراجيديا يجب أن تثير فى المتلقى شعورى الخوف والشفقة ولهذا (لا ينبغى إظهار أناس طيبين تتغير حالهم من سعادة إلى شقاء؛ لأن هذا لا يحدث خوفا ولا شفقة بل يحدث غيظا وحزنا ؛ و لا إظهار أناس خبيثين يستبدلون من بؤس نُعمى ، فإن هذا أبعد شىء من التراجيديا لأنه لا ينطوى على عاطفة إنسانية من خوف أو شفقة ، فهذه تنصرف إلى من لا يستحق الشقاء عندما يشقى ، وذاك ينصرف إلى الشبيه ؛ الشفقة تنصرف إلى من لا يستحق الشقاء، والخوف ينصرف إلى من يشبهنا ، فهذا الذى وقع ، إذن، لا يحدث شفقة ولا خوفا . فيبقى المتوسط بين هذين: وهو ذلك الذى لا يتميز بالنبالة ولا بالعدالة ، ولكنه لا ينتقل إلى حال الشقاء لخبثه ولا لشره بل لزلة أو ضعف ما ، ويكون من أولئك الذين يعيشون فى عزة ونُعمى) . أرسطو : فن الشعر ترجمة شكرى محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ .

(٥٢) نجيب حبيقة : أصول التمثيل ، ص ١٥٩ .

(٥٣) حول ظاهرة تدخل الجمهور فى العروض التمثيلية المصرية منذ الربع الأخير من القرن الثامن وطوال النصف الأول من القرن التاسع عشر ، انظر : حمدى الجابرى : المونودراما والمحبظين مسرح خدعنا .. والآخر ظلمناه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢ ، ص ٨٣ ، ١٥٣ . وقد تجلت الظاهرة نفسها فى بعض العروض التى قدمها يعقوب صنوع ، انظر على الراعى : مسرح الشعب ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٣ ، ص – ٢٧ – ٢٩ .

(٥٤) انظر نجيب حبيقة : أصول التمثيل ، ص ـ ص ١٥٩ – ١٦٠ .

(٥٥) لتفصيل تناول حبيقة لهذين الشرطين ، انظر : أصول التمثيل ، ص ١٦٠ .

(٥٦) يقول بوالو موجها نصائحه لكتاب المسرح المعاصرين له : (لتكن لكل شخصية طباعها الخاصة، ادرسوا التقاليد فى كل البلاد وفى كل الأزمان ، المناخ قد يغير الناس تغييرا كبيرا.لا تصوروا الأبطال فى روما القديمة على شكل وعقلية الفرنسيين اليوم،ولا ترسمونا تحت أسماء رومانية)، فن الشعر ، مرجع سابق ، ص ٤٧ .

(٥٧) نجيب حبيقة : فن التمثيل (٢) ، مجلة المشرق ، العدد السادس ، السنة الثانية (١٨٩٩)، ص ٢٥٠ .

(٥٨) نجيب حبيقة : فن التمثيل (٢) ، ص٢٥٠ .

(٥٩) نجيب حبيقة : فن التمثيل (٢) ، ص ٢٥٠ .

(٦٠) نجيب حبيقة : فن التمثيل (٢) ، ص٢٥٢ .

(٦١) نجيب حبيقة : فن التمثيل (٢) ، ص ٢٥٣ .

(٦٢) انظر على سبيل المثال : بوالو فن الشعر ، ص ٤٣ .

(٦٣) نجيب حبيقة : فن التمثيل (٢) ، ص ,٢٥٣(٦٤)، ومن اللافت أن حبيقة يشير إلى مسرحيات الكاتب الإسبانى لوب دى فيجا (١٥٦٢ ـ ١٦٣٥) على أنها نماذج على إتباع مقتضى الهوى ففيها كما يقول (يبدو الشخص فتى فى الفصل الأول وشيخا فى الأخير).

(٦٥) نجيب حبيقة : فن التمثيل (٢) ، ص ٢٥٥ .

(٦٦) عبد الله إبراهيم : السردية العربية : بحث فى البنية السردية للموروث الحكائى العربى ، الطبعة الثانية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠، ص ١٦٧ . وهو يقدم فى الصفحة ذاتها أمثلة لوظيفة التوزيع فى بعض السير الشعبية العربية.

(٦٧) نجيب حبيقة : فن التمثيل (٣)، مجلة المشرق ، العدد الثامن ، السنة الثانية (١٨٩٩) ، ص٣٤١ .

(٦٨) عن البيان وحسن البيان عند المحدثين من بلاغى العرب ، انظر شيخو ، علم الأدب ، الجزء الأول ، ص ٥٦ ، ٩٦ .

(٦٩) نجيب حبيقة : فن التمثيل (٣) ، ص ٣٤١ .

(٧٠) حبيقة : فن التمثيل (٣) ، ص ٣٤٢ .

(٧١) نجيب حبيقة : فن التمثيل (٣) ، ص ٣٤٢ .

(٧٢) من المفيد أن نشير إلى أن الكلاسيكية الفرنسية المحدثة كانت تفضل جريان الأحداث العنيفة خارج المسرح ، على أن يتم الإشارة إليها فى سياق الحوادث التالية لها.

(٧٣) Jones,Thora and Bernard ,de Bear : Neo classical criticism 1560-1770,Cambridge univeristy press 1976 p51.

(٧٤)نجيب حبيقة : فن التمثيل (٣) ، ص – ص ٣٤٢ – ٣٤٣ .

(٧٥) نجيب حبيقة : فن التمثيل (٣) ، ص٣٤٤ .

(٧٦) يشير مصطلح براعة الاستهلال فى النقد العربى الوسيط إلى عدة دلالات منها تضمُن بداية القصيدة أو الخطبة إشارة إلى الهدف منها ، وهو ما يعبر عنه أيضا تحت مصطلح براعة الابتداء ، حول دلالات مصطلح براعة الاستهلال انظر : أحمد مطلوب : معجم مصطلحات النقد العربى القديم ، الجزء الأول، مرجع سابق، ص – ص ٢٧١ – ٢٧٤ .

(٧٧) عبد الله إبراهيم : السردية العربية الحديثة ، مرجع سابق ، ص ١٦٥ ، وانظر الأمثلة التى يقدمها من السير الشعبية المختلفة ، ص – ص ١٦٥ –١٦٦.

(٧٨)حبيقة : فن التمثيل (٣) ، ص ٣٤٤ .

(٧٩) حبيقة : فن التمثيل (٣) ، ص ٣٤٤ .

(٨٠) انظر : فن التمثيل (٥) ، ص ـ ص ٣٤٤–٣٤٥ .

(٨١) حول معنى العرض فى بناء المسرحية انظر :

ـ مجدى وهبه : معجم مصطلحات الأدب ، طبعة مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ١٥٧ .

ـ إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، طبعة دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص ٧٩ ، وهو يترجم المصطلح بالعرض أو التقديمة الدرامية.

(٨٢) نجيب حبيقة : فن التمثيل (٤) ، مجلة المشرق ، العدد الحادى عشر، السنة الثانية(١٨٩٩)، ص ٥٠٢ .

(٨٣) نجيب حبيقة : فن التمثيل (٤) ، ص٥٠٢ .

(٨٤) نجيب حبيقة :فن التمثيل (٤) ، ص٥٠٢ .

(٨٥) نجيب حبيقة : فن التمثيل (٤) ، ص – ص ٥٠٢ – ٥٠٣ .

(٨٦) انظر : لويس شيخو : علم الأدب ، الجزء الأول ، مرجع سابق ، ص ـ ص ٢٦٠ ـ ٢٦١ .

(٨٧) نجيب حبيقة : فن التمثيل (٤) ، ص٥٠٣ .

(٨٨) نجيب حبيقة : فن التمثيل (٤) ، ص٥٠٣ .

(٨٩) يقول بوالو موجها نصائحه لكاتب التراجيديا (لتتقدم الحبكة من مشهد لمشهد ، وتِحل أخيرا دون عناء وكبَد . لا تتأثر النفوس بعقدة مطروحة إذا جاءت الحقيقة فجأة ودون مقدمات ، فغيرت كل الأحداث مما ليس فى الحسبان) ، بوالو : فن الشعر ، ترجمة رجاء ياقوت ، مرجع سابق ، ص –ص ٤٣ –٤٤ .

(٩٠)نجيب حبيقة : فن التمثيل (٤) ، ص٥٠٣ .

(٩١) انظر حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ١٩٦٦ ، ص ٣٠٠ . ومن الملاحظ أن حازما يستخدم مصطلح التحجيل وصفا لتلك الظاهرة.

(٩٢) انظر أرسطو فن الشعر ، ترجمة شكرى عياد ، مرجع سابق ، ص ٧٢ .

(٩٣) نجيب حبيقة : فن التمثيل (٤)، ص٥٠٤ .

(٩٤) نجيب حبيقة : فن التمثيل(٤)، ص٥٠٤ .

(٩٥) نجيب حبيقة : فن التمثيل(٤) ، ص ٥٠٤ .

(٩٦) لمصطلحات حسن التقطيع و التلاحم والرشاقة دلالات فى النقد العربى الوسيط، وذلك على النحو التالى : يدل مصطلح حسن المقطع على دلالات متعددة منها حسن الخاتمة وإجادة الوقوف على معنى بديع أو لفظ حسن شريف ، و جودة الفاصلة وحسن موقعها. وأما التلاحم فمن معانيه ترابط الأجزاء ووحدة السبك مما يجعله قريب الفهم وخفيف المُحتَمل وعذب النطق .وأما الرشاقة فمن معانيها عند أسامة بن منقذ (حلاوة الألفاظ وعذوبتها) .

– حول دلالات المصطلحين الأولين، انظر : أحمد مطلوب : معجم النقد العربى القديم، الجزء الثانى ، دار الشئون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد، ١٩٨٩ ، ص ٣٧٨ ، ص – ص ٤٤٣ –٤٤٤. وحول معنى الرشاقة ، انظر : أسامة بن منقذ : البديع فى البديع فى نقد الشعر ، تحقيق عبد آ على مهنا ، دار الكتب العلمية ، بيروت، ١٩٨٧، ص ٢٣٣ .

(٩٧) نجيب حبيقة : فن التمثيل (٤) ، ص٥٠٥ .

(٩٨) حول موقف الكلاسيكية الفرنسية المحدثة من المناجاة ، انظر محمد مندور : الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ، طبع نهضة مصر ، دون تاريخ ، ص – ص ٨٠ –٨٢.

(٩٩) نجيب حبيقة : فن التمثيل (٤)، ص٥٠٥ .

(١٠٠) نجيب حبيقة :فن التمثيل (٤) ، ص ٥٠٥ .

(١٠١) يرى جميل عبد المجيد أن فكرة مقتضى الحال قد تطورت فى التراث البلاغى العربى الوسيط ، وذلك فى مرحلتين ؛ مرحلة نشأة البحث البلاغى وتأصيله، ثم

مرحلة الضبط والتقعيد ، وفى أولاهما انصرف مفهوم الحال إلى عنصر المخاطَب وانحصرت فكرة المقتضى إلى مقتضى الإيجاز والإطناب ، وأما فى مرحلة الضبط والتقعيد فقد أصبحت فكرة مقتضى الحال أساس البلاغة؛ إذ تعددت المقتضيات وزاد اهتمام البلاغيين بمقاصد المتكلم، وانحصر الاهتمام بالحال المتصلة بالسامع فى واحدة فقط (وهى موقفه من فحوى كلام المتكلم تكذيبا وتصديقا أو إنكارا وإقرارا) . لمزيد من التفصيل ، انظر :

- جميل عبد المجيد : البلاغة والاتصال : قراءة فى فكرة مقتضى الحال ، ضمن كتاب جماليات التلقى والتأويل ، إشراف عز الدين إسماعيل ، مطابع المدار العربى ، الجيزة، ١٩٩٩، ص – ص ٢٥ – ٥٨.

(١٠٢) رصد كل من محمد يوسف نجم وسعد الدين دغمان عددا من السلبيات فى نصوص القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ، ومنها ما يعود ، فيما نرى، أن الكاتب المسرحى العربى لم تكن قد تأصلت لديه فكرة الحرص على إخفاء صوته من بناء المسرحية ، ومن هذه السلبيات: تقديم المقطوعات الشعرية التى تُنشد أو تُغنى لاجتذاب الجمهور، وتقديم مقطوعات تمتدح القيم الأخلاقية ، والتعريض ببعض جوانب السلوك الاجتماعى والسياسى ، ومدح السلطان وتمجيد الدولة العلية، وتحويل الشخصيات إلى دمى تتحرك بإرادة الكاتب ، لمزيد من التفصيل ، انظر :

- محمد يوسف نجم : المسرحية فى الأدب العربى الحديث (١٨٤٨ –١٩١٤)، الطبعة الثالثة ، دار الثقافة ، بيروت، ١٩٨٠ ، ص ٣٠٢، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٠٨، وغيرها من الصفحات .

- سعد الدين حسن دغمان : الأصول التاريخية لنشأة الدراما فى الأدب العربى ، جامعة بيروت العربية، ١٩٧٣ .

(١٠٣) انظر : لويس شيخو : علم الأدب ، الجزء الأول ، مرجع سابق ، ص ١٤٢ .

(١٠٤) نجيب حبيقة : فن التمثيل (٤) ، ص٥٠٧ .

(١٠٥) نجيب حبيقة : فن التمثيل (٤) ، ص ٥٠٥ .

(١٠٦) نجيب حبيقة : فن التمثيل (٤) ، ص ـ ص ٥٠٦ ـ ٥٠٧ .

(١٠٧) انظر دراستنا : تأصيل النقد المسرحي الجمالي العربي في ثلاثينيات القرن العشرين : دراسة في كتاب شوقي على المسرح لإدوار حنين ، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة ، يوليو ٢٠٠٥ ، ص –ص ٩– ٦٨ .

(١٠٨) انظر دراستنا : تأصيل النقد المسرحي الجمالي في ثلاثينيات القرن العشرين ، ص – ص ١٥ – ١٦ .

الفصل الثانى

تأصيل النقد المسرحى الجمالى فى ثلاثينيات القرن العشرين

(١)

مع بداية النصف الثانى من القرن التاسع عشر ـ أو قبلها بقليل ـ أخذ الأدباء العرب المحدثون ـ فى مصر والشام خاصة ـ يكتبون إبداعات تدخل فى إطار الأنواع الأدبية الحديثة(الرواية، والمسرحية، والقصة القصيرة)، ولقد احتاجت تلك الأنواع الجديدة إلى قرن كامل حتى تصبح أشكالا أدبية وفنية مقبولة لدى كثير من الفئات الاجتماعية المختلفة، من ناحية، وقادرة، من ناحية ثانية، على الاندراج فى هيراركية الأنواع الأدبية فى الثقافة العربية، بل إنها أعادت ـ نتيجة التغيرات الاجتماعية بصفة خاصة ـ تشكيل تلك الهيراركية، يدل على ذلك ملاحظة المكانة التى نالها المسرح والرواية منذ مرحلة خمسينيات القرن العشرين.

وطوال قرن التأصل كان على مبدعى تلك الأنواع ونقادها السعى إلى مجابهة التحديات الاجتماعية والثقافية التى كانت تحول دون استقرارها فى الثقافة العربية الحديثة، وكان التأصيل ـ بوصفه سعيا إلى تثبيت الأنواع الجديدة فى المجتمع والإبداع العربى ، وكشفا عن الوظائف التى تستطيع تلك الأنواع تأديتها ـ محور جهد مشترك أسهم فيه هؤلاء المبدعون والنقاد، وإن اختلفت صورته عند كل فريق منهما؛ فقد سعى المبدعون المسرحيون، على سبيل المثال، إلى الإفادة من أنماط القصص الشعبى ومن فنون الفرجة الشعبية ومن فنون الغناء العربى ، وذلك ما تكشف عنه نصوصهم[1]، بينما كان النقاد يسعون إلى تحديد الملامح الجمالية لتلك الأنواع فى إطار الإفادة من الكتابات النقدية الغربية التى أتيحت لهم، ويقومون، أحيانا، بالكشف عن وجوه التلاقى بين هذه الأنواع الجديدة وما يشابهها من الأشكال التراثية والحية.

ويكشف النظر ـ من منظور تاريخى صرف ـ إلى ما أنتجه النقاد المهتمون بالأنواع الأدبية الجديدة، فى قرن تأصلها عن أن هؤلاء النقاد كانوا يتوجهون صوب النقد الأوربى ـ السابق عليهم دائما والمعاصر لهم أحيانا ـ يستمدون منه كثيرا من التصورات والمفاهيم النقدية المرتبطة بتلك الأنواع، ويسعون إلى تطبيقها على الإبداعات العربية . ولكن اللافت للانتباه أن الكتابات النقدية التى قدمها هؤلاء النقاد قد ظلت ـ لأكثر من ثمانية عقود ـ ماضية فى إطار محدد ؛ إذ كانت مقالات نشرت

فى الدوريات، أو مقدمات للنصوص الإبداعية كتبها المؤلفون أو النقاد، ولم يحدث حتى بداية الثلاثينيات أن خصص واحد من النقاد كتابا يقصره على تناول الإبداعات العربية فى إطار الرواية أو المسرحية، ولا يستثنى من هذا كتابا «كليمات فى علم الروايات» الذى ألفه حكمت بك شريف بلبنان عام ١٨٩٤، و «قضية التمثيل الفكاهى» الذى أصدره محمود نظيم رمزى بالقاهرة عام ١٩١٩، وكلاهما مفقود[٢]، بل إنهما مجهولان لدى كثيرين من دارسى تاريخ النقد الروائى والنقد المسرحى العربى. ولهذا يعد كتاب «شوقى على المسرح» هو أول كتاب مخصص بكامله لتناول إبداع واحد من كتاب الأنواع الأدبية الحديثة، وقد أصدره ادوارد حنين عن المطبعة الكاثوليكية فى بيروت عام ١٩٣٦، وإن كان قد بدأ فى نشر فصوله منجمة مع بداية عام ١٩٣٤ فى مجلة المشرق، حيث نشرها فى أربعة من أعدادها[٣] وستعتمد دراستنا على هذه النشرة إذ لم نستطع العثور على طبعته التى أشرنا إليها.

ويمثل هذا الكتاب - فيما نرى - تأصيلا للنقد المسرحى العربى عامة والجمالى خاصة فى ثلاثينيات القرن العشرين ؛ لأنه أول كتاب يخصصه ناقد عربى فى قرن تأصل الأنواع الأدبية الحديثة لكتابات مبدع عربى حديث أبدع فى واحد من تلك الأنواع، وهو أحمد شوقى (١٨٧٠ - ١٩٣٢) الذى أبدع فى المسرح الشعرى. ولا تستند أهمية دراسة حنين إلى سبقها الزمنى فقط، بل تعود إلى أن حنين قد بلور فيها نهجا نقديا لدراسة النص المسرحى، فإذا قرنا دراسته بكتابات النقاد الآخرين السابقين عليه تبين لنا أن تخصيص حنين دراسته لمسرحيات شوقى قد جعله مطالبا ببلورة طرائق دراسة النص المسرحى المحلى (أى الذى أنتجه كاتب عربى)، وهذا ما استطاع حنين تحقيقه مستفيدا فى هذا من اجتهادات نظرية قدمها بعض النقاد السابقين عليه. وتبدو جدة الإضافة التى قدمها حنين فى اعتماده منحى جماليا يقوم على تحليل مختلف العناصر البنائية فى نصوص شوقى المسرحية، وسعيه إلى الكشف عن الأدوار المتعددة التى قامت بها تلك العناصر فى نصوص شوقى المسرحية، وإفادته من النقد المسرحى الأوربى - الكلاسيكى المحدث على وجه الخصوص - دون

أن تكون تلك الإفادة حائلة بينه وبين استكناه ما في مسرحيات شوقي من جوانب جدة أو اختلاف عن أمثالها من النصوص الأوربية.

ولعل أهمية تلك الجوانب السابقة تتبدى من قرن دراسة حنين بموقف الإحيائيين التنويريين والتعبيريين السابقين عليه والمعاصرين له، فمثل هذا القران دال كاشف عن دور دراسة حنين في تأصيل النقد المسرحي الجمالي خاصة، ونقد الأنواع الأدبية الحديثة عامة. فحين واجه الناقد الإحيائي التنويري إبداع الأنواع الأدبية الحديثة أخذ يعمل على الإفادة من النقد الأوروبي ؛ فنقل الجوانب الأساسية من نظرية الأنواع الأدبية الغربية، في صيغتها الكلاسيكية المحدثة، على نحو ما تجليه مقالات نجيب الحداد الثلاث التي تحمل عنوان «مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي» والتي نُشرت في عام (١٨٩٧) [٤]، وأفاد من نظرية المحاكاة في صيغتيها الأرسطية والكلاسيكية المحدثة في صياغة تصوره حول طبيعة المسرح [٥]، كما أفاد من عدد من التصورات الغربية حول الخيال ودوره في إكساب الأدب بعضا من خصائصه الجمالية، ودوره في تفسير تأثير الأعمال الأدبية على المتلقي [٦].

وأما الناقد التعبيري فإنه لم يجد أدنى غضاضة في يعلن ـ جهارا ـ استناده إلى أصحاب نظرية التعبير الأوروبية، وهذا ما يتواتر في نصوص العقاد، والمازني، وطه حسين، وعبد الرحمن شكري، وأحمد ضيف، وغيرهم من النقاد التعبيريين، في الفترة الممتدة من العقد الأخير من القرن التاسع عشر وحتى نهاية الأربعينيات من القرن العشرين .

ولكن ثمة ظاهرة مشتركة جمعت بين الناقد الإحيائي التنويري والناقد التعبيري المعاصر له حتى نهاية الأربعينيات من القرن العشرين تتمثل في غلبة اهتمامهما بنقد الشعر الغنائي على اهتمامهما بنقد الأنواع الأدبية الحديثة . فرغم دفاع النقاد التعبيريين عن التجديد وإدراكهم أن الرواية والمسرحية دالان عليه، ورغم إسهام بعضهم في كتابة الرواية والقصة القصيرة ـ رغم هذا وذاك تكشف مراجعة كتابات العقاد والمازني وطه حسين أن كلا منهم قد اكتفى بكتابة عدة مقالات عن بعض الروايات والمسرحيات، ولم يكن نقد الأنواع الأدبية الجديدة واحدا من الاهتمامات

الأساسية لدى هؤلاء النقاد . ورغم أن أحمد ضيف (١٨٨٠ ـ ١٩٤٥) كان يشاركهم المسلك ذاته فإنه قد تقدم خطوة مهمة فى سبيل تأصيل الأنواع الأدبية الحديثة ؛ إذ جعل من صيغة البلاغة (= الأدب) صورة الاجتماع وسيلة لذلك التأصيل عن طريق الموازنة بين مقومات تلك الأنواع وما تأصل فى الممارسة الأدبية والنقدية فى التراث العربى وامتداداته المعاصرة لضيف، وعن طريق السعى إلى الكشف عن المقومات الجمالية الاجتماعية لتلك الأنواع (٧) .

ورغم أن مرحلة الربع الأول من القرن العشرين قد برز فى عقدها الثانى اسم محمد تيمور (١٨٩٢ ـ ١٩٢١) بوصفه كاتبا وناقدا مسرحيا ـ فضلا عن كونه شاعرا وكاتبا للقصة القصيرة أيضا ـ فإن قراءة المقالات التى قدمها فى نقد المسرح تكشف عن أنه كان يركز على التمثيل، وعلى نقد الممثلين المصريين المعاصرين له . وإذا كان تيمور قد سمى عددا من مقالاته النقدية «محاكمة مؤلفى الروايات التمثيلية» وتناول فيها فرح انطون، وخليل مطران، وإبراهيم رمزى، ومحمد لطفى جمعة ـ فإن من اللافت أنه قد ركز جل اهتمامه على مسالك هؤلاء المؤلفين وسلوكهم مع مديرى الفرق التمثيلية، وأساليب الدعاية التى كانوا يقومون بها لمسرحياتهم، وبعض جوانب إفادتهم من الكتاب الأوربيين . أما نقد الكتابات المسرحية التى قدمها هؤلاء الكتاب فقد شكل حيزا ضئيلا جدا من اهتمام تيمور؛ إذ اكتفى فيه بتقديم بعض النقدات العامة (٨) .

وأما قسطاكى الحمصى (١٨٥٨ ـ ١٩٤١) الذى يمثل نموذج الناقد الإحيائى التنويرى المعاصر لمرحلة ازدهار النقد التعبيرى فى عقدى العشرينيات والثلاثينيات ـ فقد كشف فى الجزء الثالث من كتابه «منهل الوراد إلى علم الانتقاد» ـ ذلك الجزء الذى أصدره عام ١٩٣٥ـ عن أنه يعد الرواية فنا من الفنون الأدبية، وعن أنها مظهر التجديد الأدبى، ولكنه كان يرفض، فى الوقت نفسه، تناول الروايات المصرية والسورية التى صدرت حتى لحظة إصداره ذلك الجزء من كتابه (٩) .

إن تلك الظاهرة تشير إلى أن الناقد التعبيرى والناقد الإحيائى التنويرى قد ظلا عازفين ـ إلى حد كبير ـ عن تناول الإنتاج المحلى من الروايات والمسرحيات التى

قدمها الكتاب العرب حتى أربعينيات القرن العشرين. وحين أخذ عدد من النقاد الكبار فى الثلاثينيات والأربعينيات يدركون التحول الإبداعى الذى تجلى فى شيوع أنماط متعددة من الكتابات المسرحية والروائية وإقبال فئات من القراء عليها ـ لم يتجهوا صوب ذلك الإنتاج المحلى ليقوموا بدراسته وتقويمه وتوجيه كتابه ومتلقيه، بل اكتفوا بعرض بعض الكتب الغربية التى تعرض الأصول الفنية وأسس كتابة الرواية أو المسرحية، وهذا ما يتجلى بوضوح فيما قدمه أحمد أمين (١٨٨٦ ـ ١٩٥٤) فى كتابه «النقد الأدبى» الذى صدر عام ١٩٥٣، وإن كان يعد صورة من محاضراته التى كان يلقيها بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول ـ القاهرة فيما بعد ـ منذ منتصف العشرينيات . وما قدمه أحمد حسن الزيات (١٨٨٩ـ ١٩٦٨) فى كتابه «فى أصول الأدب» الذى صدر عام ١٩٣٥ (١٠). وذلك المسلك يكشف عن أن عزوف النقاد الكبار عن تناول الإنتاج المحلى من الأنواع الأدبية الجديدة قد ظل خاصة ملازمة للنقد العربى الحديث حتى أربعينيات القرن العشرين، ولعل ذلك المسلك يفسر ـ بطريقة أو بأخرى ـ تأخر تأصل تلك الأنواع فى الثقافة العربية الحديثة.

ولهذا يكشف الإطار التاريخى الملابس لدراسة إدوار حنين لمسرحيات شوقى عن كونها دالة على جانب من جوانب التحول النوعى الذى أخذ يطرأ على النقد العربى الحديث فى موقفه من الإنتاج العربى فى إطار الأنواع الأدبية الحديثة عامة، والكتابة المسرحية خاصة، ويمثل هذا الجانب دالا على الأهمية التى تتضمنها دراسته.

إن دراسة إدوار حنين تنتمى ، بقوة، إلى النقد التطبيقى الذى يوظف عددا محدودا من المقولات النظرية لمعالجة نصوص شوقى المسرحية، ولا يتوقف كثيرا عند الجوانب النظرية رغم أن مقولاته النظرية كانت مستمدة من النقد الكلاسيكى الفرنسى ومن بعض الاجتهادات التى قدمها بعض النقاد العرب السابقين عليه . ولعل ذلك ما يشير إلى أن الممارسة النقدية العربية (المصرية والشامية تحديدا) السابقة على دراسة حنين قد أسهمت فى تقديم بعض التصورات النقدية العامة التى توزعت على أكثر من اتجاه نقدى، ولكنها لم تكن قد طبقت على مجموعة كتابات كاملة قدمها

مبدع عربى فى إطار الأنواع الأدبية الحديثة. وذلك ما يكشف عن جانب من جوانب الجدة التى تنطوى عليها دراسة حنين ، لاسيما أن تحليل دراسته يكشف عن تبلور توجه نقدى مسيطر عليها، وهو الاتجاه الجمالى التى يعنى بدراسة الكتابات الأدبية باحثا فيها عما تنطوى عليه من قيم جمالية أو فنية، وساعيا إلى الكشف عن هذه القيم وبيان الوسائل الإبداعية التى استخدمها أصحاب هذه الكتابات فى صياغة تلك القيم . ويبدو أن وضوح ذلك الفهم - أو ما يقاربه - لدى حنين يفسر ما نلحظه من حرصه على أن يأتى درسه الجمالى شاملا لمختلف العناصر الجمالية المكونة لنصوص شوقى المسرحية، وإن كان من الضرورى التأكيد - فى الوقت ذاته - أن ما يتراءى للناقد - أيا كان توجهه - وهو بصدد درس كتابات أو ظاهرة ما - يتوقف على جملة عوامل من أبرزها التوجه الأساسى المسيطر على تحليله لها .

إن غلبة المنحى التطبيقى على دراسة حنين توجه قارئ دراسته إلى البحث عن مدى تحقق أو عدم تحقق الاتساق والتكامل فيما قدمه ؛ فالاتساق يعنى - فى هذه الحالة - سريان منحى واحد فى العمليات النقدية التى يقوم بها الناقد ، مما يجعلها تشير إلى امتلاك الناقد تصورا على درجة من النضج للأسس العامة الموجهة لتطبيقه النقدى . وأما التكامل فيعنى - فى هذه الحالة أيضا - القدرة على تكون التطبيقات النقدية للناقد مستوعبة لمختلف الجوانب التى تتشكل منها الكتابات أو الظاهرة موضوع الدراسة وفقا للمنظور الغالب على دراسته والمهيمن على مناحيها الكلية والجزئية .

وستقوم قراءتنا لدراسة حنين على عدد من الجوانب التى تبدأ بعرض دراسة حنين عرضا موجزا يتضمن بعض النقدات الجزئية، وتحليل ما قدمته هذه الدراسة، مع مقارنة النتائج أو الآراء التى توصل إليها حنين بصدد مسرحيات شوقى بما توصل إليه النقاد اللاحقون له، وإن كان من المهم الإشارة إلى أن هذه المقارنة ستركز بطبيعة الحال على الجوانب الجزئية، وستنأى عن تناول الفروض والمنطلقات العامة التى كان ينطلق منها هؤلاء النقاد لأن ذلك ينبغى أن يكون موضوع درس آخر. وفى ثنايا التحليل سنتوقف عند التأثيرات التى مارسها بعض النقاد العرب السابقين عليه فى مفاهيمه النظرية . وستكتمل القراءة ببلورة تحدد أهم الملامح المميزة لدراسة

حنين ودورها فى تأصيل النقد المسرحى الجمالى فى النقد العربى فى ثلاثينيات القرن العشرين.

(٢)

تتكون دراسة حنين من أربعة أقسام ـ ومن الملاحظ أنه لم يستخدم تسمية القسم أو الفصل، وكان يكتفى بوضع عناوين للموضوعات التى سيتناولها ـ أولها يحمل عنوان «التمثيل العربى» وفيه يسعى حنين إلى البحث عن الأسباب التى حالت بين العرب القدماء وإبداع المسرح، ومن الملاحظ ـ ابتداء ـ أن حنين يوحد بين مصطلح المسرح ومصطلح النوع التمثيلى، كما يوحد بين مصطلحى الرواية التمثيلية والمسرحية أو المسرح أحيانا. وهو يرى أن عدم نشأة المسرح فى الجاهلية تعود إلى مجموعة من الأسباب، وهى : طبيعة العربى الجاهلى الذى كان (غير ميال بقطرته إلى الدروس الأخلاقية التى يقوم عليها المسرح)[١١] . كما أنه كان (ضعيف الخيال لا يتمكن من خلق الحوادث المؤثرة والمواقف الشهيرة) [١٢] . ولكى يدلل حنين على ذلك توقف أمام الأدب الجاهلى أو الشعر خاصة، ورأى أن السمتين الأساسيتين اللتين تبرزان فيه هما : غلبة الخطابة عليه، وإتمام الوصف ؛ أى اهتمام الشاعر الجاهلى اهتماما وافرا بالتصوير الحسى، ورأى أن الحياة البدوية بقيامها على التنقل والارتحال قد جعلت العربى (قليل التأمل الداخلى، ولا سبيل إلى معرفة الغير لمن أخطأ معرفة نفسه)[١٣] .

وإذا كان المسرح لدى حنين يقوم على تقديم الدروس الأخلاقية، فإن ذلك يتطلب أن يعيش الكاتب وسط الناس ويتأمل حركاتهم وسكناتهم وأحوالهم المختلفة ليتمكن من استنباط الدروس الأخلاقية التى يبنى عليها مسرحياته، ولم يكن البدوى، فيما يرى حنين، رجلا اجتماعيا بل كان رجلا فرديا، ويدعم حنين رؤيته بما ينقله عن الأب هنرى لامنس من أن الصفة الأساسية التى تتفرع عنها جميع نقائص البدوى هى صفة الفردية[١٤] . ولكى يدلل حنين على رؤيته للخيال الجاهلى ـ الذى يصفه بالضعف والعجز عن ابتكار أشكال فنية تقوم على تخيل الصور من اللاشىء ـ

يتوقف أمام عدة نماذج شعرية من شعر المهلهل بن أبي ربيعة ليكشف عن أن الشاعر اقتصر على تعداد أمكنة المواقع وأسماء القتلى، ولم يقم بوصف المعركة(أي أن الشاعر لم يصف مشاعر الأشخاص ولم يصور الوقائع المختلفة) وعندما كانت تتاح لذلك الشاعر إمكانية عرض مشهد ما فإنه لم يكن يمنح نفسه الفرصة لتقديم المشاهد ؛ إذ كان يكتفي، فيما يرى حنين، بتقديم أبيات تعد (مقدمات لمشاهد فسيحة، ولكنها لم تتم لسوء الحظ، ذلك من فقر الخيال) (١٥) .

وأضاف حنين إلى هذين السببين(أي افتقاد الدرس الأخلاقي وضعف الخيال) ثلاثة أسباب أخرى، وهي : شفوية الأدب الجاهلي التي صعبت على الشاعر الجاهلي تأليف عمل يقوم على تعدد الأشخاص واشتباك العواطف، كما صعبت على غير المؤلف حفظ ما طال . وإذا كانت الرواية التمثيلية تتطلب، فيما يرى حنين، أن يترك الكاتب لشخصياته حرية القول والفعل ويتناسى نفسه، فإن (التستر وتناسي النفس أبعد الأشياء عن خلق البدوي) (١٦) . وأما السبب الثالث فيتمثل في سبب يصفه حنين بأنه خارجي (وهو عدم رقي المجتمع الجاهلي إذ إن شرطا من شروط التمثيل الأساسية رقي المجتمع) (١٧) .

وإذا كان حنين يرى أن معظم الأسباب التي كانت تحول دون نشأة المسرح في العصر الجاهلي قد اضمحلت في العصور الإسلامية، فإنه قد قدم مجموعة أخرى من الأسباب التي تفسر، من منظوره، غياب المسرح عن العصور الإسلامية. وقد فرق بين أسباب ثانوية وأخرى أساسية ؛ وتتلخص الأسباب الثانوية في تقليد الأدباء المسلمين للأدب الجاهلي، واكتفاء العرب بنقل العلوم والفلسفة اليونانية دون نقل الأدب اليوناني. وأما الأسباب الأساسية فحددها حنين بثلاثة، أولها صعوبة ظهور المرأة المسلمة على المسرح، وأما ثانيها فهو استحالة تقديم المسرحيات اليونانية؛ لأنها لم تكن تخلو من مشاهد يناجي فيها الأبطالُ الآلهة أو الأصنام التي يعبدونها، كما أن تلك الآلهة كانت تتدخل ـ ولو بطريقة خفية ـ في حوادث المسرحيات، وذلك ما يأباه التوحيد الإسلامي. وأما ثالثها فهو العامل الأساسي ـ من منظور حنين ـ إذ يصفه بأنه العامل الأكبر، وهو (تحريم الإسلام صنع الصور والتماثيل على المسلمين، ولما كان

التمثيل نوعا من التصاوير والتماثيل (. . . . .) فقد لحق به التحريم وقضى عليه قضاءه على غيره من الفنون)[١٨] . ويفيض حنين في تحليل ذلك العامل الأخير، وهو يدلل عليه بتقديمه سبعة من الأحاديث النبوية التي تنهى عن صنع الصور والتماثيل، ولكي يدلل على أن ذلك التحريم شامل التمثيل المسرحي أيضا يربط بين المفهوم الاصطلاحي للتمثيل بوصفه (تمثيل أو عرض واقعة تاريخية أم اختراعية بواسطة أشخاص تنطبق أفعالهم وأقوالهم على حقيقة الواقع أو الاحتمال) [١٩] وعدد من الدلالات اللغوية لكلمات التمثيل والتصوير والصورة .

ويصل حنين إلى أن العرب عرفوا المسرح بمعناه الاصطلاحي مع الحملة الفرنسية، ويتناول بدايات المسرح العربي، ويرصد المسرحيات الشعرية التي كتبها المؤلفون المسرحيون العرب السابقون على شوقي، وقد جعل ذلك توطئة لدراسة مسرحيات شوقي .

وجعل حنين القسم الثاني بعنوان «شوقي والتاريخ» وبدأه بتقديم تلخيص لمسرحيات شوقي تبعا لترتيبها في الصدور . ولعل من المفيد أن نشير هنا إلى أمرين، أولهما أن حنين لم يتناول مسرحيتي البخيلة والست هدى اللتين لم تكونا نشرتا حتى ذلك الوقت، وثانيهما أن وصف حنين لشوقي بأنه (قام ينشئ، في آخر حياته، روايات شعرية تمثيلية) [٢٠] ليس دقيقا لأن شوقي وإن ركز جل جهوده في السنوات الخمس الأخيرة من حياته في مجال الكتابة للمسرح الشعري، فإن هذا لا ينفي أن علاقته بالكتابة للمسرح الشعري قد واكبت، بطريقة ما، إبداعه الشعر الغنائي منذ فترة مبكرة من حياته الإبداعية ؛ فقد كتب الصياغة الأولى من مسرحيته على بك الكبير عام ١٨٩٣، وكتب أجزاء من مسرحية البخيلة عام ١٩٠٧، وكتب الصياغة الأولى من مسرحية أميرة الأندلس إبان منفاه بإسبانيا في الفترة من عام ١٩١٤ إلى عام ١٩١٩[٢١] مما يعني أن علاقته بالكتابة للمسرح الشعري أشد عمقا مما ذكر حنين ومما هو شائع لدى كثير من دارسي الأدب العربي الحديث .

وأخذ حنين يدرس موقف شوقي من التاريخ، فقام بدراسة تطبيقية قارن فيها بين مسرحية مجنون ليلى وما رواه أبو الفرج الأصفهاني من أخبار قيس العامري

وحكايات غرامه بليلى، وقدم حنين مقارنة تفصيلية بينهما، ولاسيما فيما يتصل بتصوير شوقى شخصية المجنون خاصة، وانتهى منها إلى أن شوقى كان يحتفظ بالحوادث التاريخية ولكنه (لم يكن يحسن المحافظة على الحقيقة التاريخية، أو قل على جوهر التاريخ) (٢٢) . وقد حاول حنين أن يدلل على هذه النتيجة بأمرين، وهما : تصوير شوقى لعنترة وعبلة بوصفهما من دعاة القومية والوحدة العربية لا يتسق مع ما يراه حنين من أن العربى رجل فردى . وإظهار شوقى مالكا أبا عبلة بمظهر اللؤم والخسة، بينما (التاريخ يعلمنا أن الخسة واللؤم والدناءة والحسد ليست من صفات السيد العربى، وإنما هى صفات وسم بها شوقى مالكا ظلما وجورا . أما صفات السيد العربى على ما ذكر الأب لامنس، فمنها الحلم والكرم (. . . . .) وهى صفات تفرض التجرد والتضحية الدائمة) (٢٣).

وجعل حنين يبين تأثيرات موقف شوقى من التاريخ على بناء الحادثة فى مسرحياته، وعلى بعض جوانب الكتابة المسرحية لديه . وقارن بين مسرحية «عنترة» ومسرحية «عنتر» التى كتبها المؤلف اللبنانى شكرى غانم بالفرنسية وقدمت فى باريس عام ١٩١٠ (٢٤)، وذلك ليكشف عن تأثير غانم فى شوقى فى جوانب (تركيب الرواية، وطرق الموضوع، وكيفية إيجاد العقدة وحلها) (٢٥).

ويمثل القسم الثالث من دراسة حنين أكبر أقسامها، وأهمها من الناحية النقدية، ورغم أن حنين قد أطلق عليه عنوان «شوقى والفن» فإن القسم الثانى لم يكن خلوا من الدراسة الفنية ؛ فما قدمه حنين من درس لتأثير موقف شوقى من التاريخ على بعض جوانب الكتابة المسرحية لديه يمثل عنصرا مهما من عناصر الدرس الفنى لنصوص مسرحيات شوقى. وفى القسم الثالث تناول حنين عددا من الموضوعات التى تآزرت معا لأنها دارت ـ من ناحية ـ حول محور واحد، هو نصوص شوقى المسرحية، ولأن حنين قد استطاع ـ من ناحية ثانية ـ أن يربط دائما بين النتائج التى كان يتوصل إليها فى دراسته لجوانب البناء الجمالى لنصوص شوقى المسرحية. وقد توقف حنين، بداية، عند التنسيق فى مسرحيات شوقى، وفرق بين التنسيق الخارجى والتنسيق الداخلى، فجعل من الأول خاصا بدراسة تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد، أما

التنسيق الداخلى فينصب على دراسة جانبى الموضوع والحوادث ، وفيه حلل حنين بناء الأحداث فى مسرحيات شوقى (وقد يكون من الملائم هنا أن نشير إلى أن حنين يستخدم مصطلح الموضوع بمعنى الحادثة)، كما درس الأشخاص فى مسرحيات شوقى وسعى إلى أن يبين تأثير تعدد الحوادث فيها على مدى بروز سمات أولئك الأشخاص .

وجعل حنين من دراسة «مذهب شوقى فى التمثيل» الجانب الثانى الذى تناوله فى القسم الثالث، وفيه سعى إلى أن يستنبط مفهوم أحمد شوقى للمسرحية، وإذا كان قد انتهى إلى نتيجة ترى أن مسرحيات شوقى (ليست سوى مغالطات مسرحية شحنها بقصائد رنانة رائعة وأبيات محكمة صائبة) [٢٦] فإنه ربط هذه النتيجة بنتيجة أخرى ترى أن شوقى جعل من مسرحياته (سلسلة مناظر ومشاهد يصيب بها مخيلة الجمهور ويثير بها مشاعرهم (؟)، وشحنها بالدعايات جاعلا من الأشخاص أبواقا ينفخ فيها كل ما يريد)[٢٧] . وقد دفعته تلك النتيجة إلى أن يتوقف عند دور المفاجآت فى مسرحيات شوقى، تلاها بوقفة مطولة عند الدعاية فى مسرحيات شوقى فتناول مظاهر دعاية شوقى للوحدة العربية فى مسرحيتى عنترة وعلى بك الكبير، وأشار إلى دعايته لمصر وتاج مصر فى مسرحياته قمبيز ومصرع كليوباترا وعلى بك الكبير، وفسر دعاية شوقى للوحدة العربية ببروز الدعوة إلى القومية العربية فى أعقاب الحرب العالمية الأولى.

واتخذ حنين للجانب الثالث من جوانب الدراسة الفنية لنصوص شوقى عنوان «شوقى وبعض المبادئ المسرحية»، وفيه تناول موقف شوقى من عدد من جوانب الصياغة أو أدواتها، فدرس موقفه من وحدات الواقعة والمكان والزمان، وخلطه المهزلة والمأساة، واستخدامه للمؤتمن والمناجاة، ثم توقف عند ما أسماه المحسنات التمثيلية ودرس فيه جانبين وهما الزينة والانقلابات، وقد فرق بين نمطين من الزينة، أسمى أولهما الزينة الخارجية ؛ أى الملامح التاريخية المتصلة بالفترات التاريخية التى دارت فيها أحداث مسرحيات شوقى، وأسمى ثانيهما الزينة الداخلية وقصد بها (عادات الأشخاص واعتقاداتهم وكل ما من شأنه تذكير الناظر بعصرهم وأصلهم) [٢٨] . ثم

تناول الانقلابات فى مسرحيات شوقى، فحلل طريقة شوقى فى البناء اللغوى الفنى للانقلاب متخذا من موقف تعرف مجنون ليلى على وفاة ليلى نموذجا كاشفا عن هذه الطريقة.

وأما درس الانقلابات فقد بدأه حنين بحكم عام منطوقه (أن شوقى لم يكثر من استعمالها، وإنما اقتصر على اللازم الضرورى . . . ومع ذلك لم ينجح فى هذا القليل الضرورى، فإنه لم يحسن واحدة منها، حتى فى أحرج المواقف، وادعاها للإبداع) [٢٩] . ولكى يدلل حنين على صحة ذلك الحكم تناول نموذجا واحدا من مسرحية مجنون ليلى، وهو الموقف الذى يخبر فيه بشر المجنون بموت ليلى، وقام بتحليل لكيفية بنائه وركز على بيان دور الصياغة اللغوية وتوزيع جمل الحوار فى إضعاف تأثير الانقلاب . وقدم حنين نموذجا آخر من مسرحية على بك الكبير، ولكنه لم يقم بتحليله.

وتناول حنين عناصر المضامين التى حملتها مسرحيات شوقى فى أربعة فقرات معنونة، فقرتان قصيرتان هما «شوقى النفسانى» و«شوقى الشاعر الوطنى» تناول فى الأولى بعض الصفات النفسية أو الداخلية لعدد من الشخصيات الرئيسية فى مسرحيات شوقى، واكتفى فى الثانية بالإشارة إلى أن شوقى شاعر وطنى، وللتدليل على ذلك اكتفى بالإشارة إلى عناوين مسرحياته. وأما الفقرتان الأخريان فقد كانتا، بالمقارنة بالسابقتين، طويلتين، وحملتا العنوانين التاليين «شوقى والشعب» «وشوقى المهذب»، وفى الأولى استنبط رؤية شوقى للشعب بمقولته : (لشوقى النفسانى آراء فى الشعب . وهى وإن لم تكن مبتكرة، فعلى جانب يذكر من الصحة، إذ صوره لنا عبد الإشاعات والأخبار السيارة، كثير التقلب والتغير) [٣٠]، ودلل حنين على ذلك بتقديمه عدة نماذج من الحوار فى مسرحيتى مصرع كليوباترا ومجنون ليلى. وأما فى الفقرة الثانية فقد درس حنين طريقة شوقى فى التهذيب والتعليم وبين الطرائق التى اعتمدها شوقى فى مسرحياته لتصوير القيم الأخلاقية وتعليم المتلقى.

وجعل حنين الفقرة الأخيرة فى القسم الثالث دراسة لاستخدام شوقى الأوزان والقوافى فى مسرحياته، وأعطاها عنوان «المبنى فى روايات شوقى»، وبدأ بالحديث عن

استخدام كتاب المسرح العربي السابقين على شوقي للأوزان والقوافي، وكان منطلقه البحث عن مدى صلاحية الشعر العربي للروايات التمثيلية. وقد استطاع حنين أن يرصد أربعة من الظواهر التي تجلت في استخدام شوقي للأوزان والقوافي، وهي : ازدراء شوقي للبحور الشعرية ؛ فقد كان ينتقل بسرعة وفي بيتين متتالين بين بحرين مختلفين، كما كان ينتقل من (أبيات لا موسيقية إلى أبيات هي السحر والنغم)(٣١) . وازدراء شوقي للقافية، ويقصد حنين بذلك أن شوقي كان يقوم بتغيير القافية كلما قام بتغيير الوزن. ومثل حنين لهذه الظاهرة بمثال وحيد من مسرحية مجنون ليلى.

وأما الظاهرة الثالثة التي رصدها حنين فتتمثل في أن شوقي قد خص (كل موقف من المواقف بما يلائمه من اللهجة الشعرية، وقد أجاد الشاعر حيث استعمل المخاطبة والتجاوب) (٣٢)، ولكن حنين لم يقدم أي مثال من مسرحيات شوقي دال على هذه الظاهرة . وأما الظاهرة الرابعة فهي أن شوقي قد استطاع أن يبدع في القصائد الطويلة في مسرحياته إبداعه في قصائده الطويلة في شعره الغنائي، ودلل حنين على ذلك بأمثلة كثيرة من مسرحيات شوقي دون أن يقوم بتحليل أي منها.

وختم حنين هذه الفقرة بوقفة عند مسرحية أميرة الأندلس ليدلل على أن شوقي أدرك أن النثر التقليدي لا يصلح للروايات التمثيلية، فأدخل عليه بعض التغييرات واستطاع أن يطوعه للضرورات المسرحية التمثيلية.

وجعل حنين من القسم الرابع والأخير من دراسته ملحقا أعطاه عنوان «نظرات تحليلية في مصرع كليوباترا »، وفيه لخص المسرحية - التي يرى أنها أفضل مسرحيات شوقي - فصلا فصلا، واتبع ذلك بتقديمه صورة تحليلية لأشخاص الرواية حيث حلل شخصيات المسرحية - لاسيما الرئيسية منها - تحليلا تفصيليا اعتمد فيه على رصده المواقف المسرحية المختلفة التي أسهمت فيها كل شخصية من هذه الشخصيات، وسعى إلى أن يبرز السمات المختلفة التي ميزت كلا منها، كما درس الأدوار المتعددة التي قامت بها كل شخصية منها .

(٢/٢)

من المفيد قبل أن نركز تحليلنا على طرائق حنين في دراسة نصوص

مسرحيات شوقى، أن نتناول بإيجاز مسألتى تعليل حنين لغياب المسرح عن الثقافة والمجتمع العربى فيما قبل القرن التاسع عشر، ومفهوم حنين للمسرح من حيث مهمته وماهيته، وذلك لما لهاتين المسألتين من صلة مباشرة بالموضوع الأساسى لكتابه.
والمسألة الأولى التى تناولها حنين فى كتابه، وهى مسألة تعليل عدم وجود المسرح فى الأدب العربى القديم والوسيط ، من اليسير أن يصفها دارس النقد العربى الحديث بأنها لم تعد ذات أهمية فى النقد المسرحى العربى منذ العقد السابع من القرن العشرين؛ ففى ذلك العقد أدى تعرف العرب ـ الذى بدأ منذ الستينيات ـ على أنماط من الأشكال المسرحية غير الأرسطية، من ناحية، وغير الغربية، من ناحية ثانية، إلى تحول كيفى مهم فى تناول هذه المسألة؛ إذ ولد ذلك التعرف مقولة رسخت فى النقد المسرحى العربى ترى أن الأشكال المسرحية متعددة تعددا لانهائيا؛ لأن المجتمعات الإنسانية لم تعرف شكلا واحدا للمسرح ولا لغيره من الفنون والأنواع الأدبية.

ولكن المسألة كانت لها أهميتها طوال قرن تأصل الأنواع الأدبية الحديثة، وإذا تأمل الدارس ما قدمه حنين فى تناوله لها المسألة فمن اليسير أن يرصد ذلك المنحى التعميمى البارز فى تفسير حنين لغياب المسرح أو الرواية التمثيلية عن المجتمع العربى القديم والوسيط، كوصفه للأدب الجاهلى بندرة البحث الأخلاقى ، وندرة التحليل النفسانى فيه، ووصفه للأدب الجاهلى كذلك بسيطرة الخطابة عليه . فكل هذه الأوصاف وغيرها مما لدى حنين ـ ولدى كثير من النقاد العرب المحدثين ـ من السابقين عليه والمعاصرين له ـ لم تقم على تدليلات كافية، من ناحية، ولم تستند، من ناحية أخرى، إلى درس متأن للأدب العربى القديم . ومن اليسير أيضا أن يقال إن هناك من الدراسات التى تناولت الشعر الجاهلى ما يكشف عن أعماق النصوص الشعرية الجاهلية وغنى الكثير منها بأنماط من الرؤى الخصبة التى تبين عن منظورات ثرية ـ فى عمقها ـ لكثير من جوانب العلاقات التى تربط الإنسان بالكون وبذاته وبالآخرين، على نحو ما يتجلى ـ على سبيل المثال ـ فى قراءات مصطفى ناصف للشعر الجاهلى (٢٣).

ومن ثم لا طائل من مناقشة تعليلات حنين لمسألة عدم وجود المسرح فى المجتمع العربى القديم والوسيط، ولكن من المفيد أن نشير إلى ظاهرتين متصلتين

بهذه التعليلات، وتتصل الظاهرة الأولى بكون هذه التعميمات وأشباهها متواترة لدى عديد من النقاد العرب، في العقود المعاصرة لحنين، في تفسيراتهم لغياب المسرح والرواية عن الأدب العربي الوسيط ؛ إذ تتبدى هي أو أمثالها أو أشباهها لدى العقاد وعبد الرحمن شكري وطه حسين وأحمد ضيف وأحمد أمين وسعيد تقي الدين وزكي طليمات وغيرهم. فوصف حنين لخيال العربي الجاهلي بالضيق مما لم يمكّنه من ابتكار المسرح نجد له مثيلا عند العقاد في وصفه للخيال السامي بالضعف، على حين يتصف الخيال الآري ـ فيما يرى العقاد ـ بقوة التشخيص لما هو مجرد عن الشخوص والأشباح، وهذا (هو السبب في افتقار الأدب السامي إلى الشعر القصصي، ووفرة أساليب هذا النوع من الشعر في الأدب الآري) [٣٤]. بينما جعل سعيد تقي الدين مزاج البدوي في الجاهلية واحدا من الأسباب التي حالت دون نشأة المسرح في العصر الجاهلي، كما جعل من عدم التسليم بظهور المرأة على المسرح واحدا من عوامل افتقاد المسرح في العصور الإسلامية[٣٥]، على حين أن أحمد ضيف رأى أن من أسباب عدم وجود الشعر القصصي عند العرب الجاهليين كون الجاهلي ذا رؤية فردية تمنعه من أن تكون له رؤية اجتماعية وهي التي تعد ـ فيما يرى ضيف ـ مقوما من المقومات الأساسية لإبداع المسرحية والرواية [٣٦].

ومن البين أن تفسيرات حنين لغياب المسرح عن الأدب العربي القديم والوسيط كانت تقوم على الجمع بين علل جمالية ؛ كوصفه الشعر الجاهلي بغلبة الخطابة والوصف الحسي عليه، وعلل بيئية؛ كرؤيته للبداوة بوصفها عائقا أمام إبداع المسرح وحفظه. وإذا كانت بعض تفسيرات حنين قد لقيت قبولا لدى واحد من النقاد التالين له، وهو محمد مندور الذي تقبل فكرة أن المسرح غاب عن العصر الجاهلي بسبب غلبة الخطابة والوصف على الشعر الجاهلي [٣٧]، فإن هذه التفسيرات ـ على ما فيها من تعميمات ـ قد ظلت ممثلة، إلى حد كبير، للحظة التي قُدمت فيها في إطار تاريخ النقد المسرحي العربي يدل على ذلك أن مقدمة كتاب حنين التي تدور حول أسباب غياب المسرح عن المجتمع العربي الجاهلي والوسيط ـ قد اختارها محمد كامل الخطيب ـ في تسعينيات القرن العشرين ـ ضمن نصوص نظرية المسرح في الثقافة العربية الحديثة [٣٨].

إن أهمية تناول الناقد العربى المحدث ـ طوال النصف الأول من القرن العشرين ـ لمسألة غياب المسرح والرواية عن الأدب العربى الوسيط تعود إلى أنها كانت تبرر له الاستناد إلى النقد الغربى فى تعامله مع ما يتصل بظواهر نقد الأنواع الأدبية الحديثة فى الأدب العربى آنذاك.

وأما المسألة الثانية فتتصل بما تنطوى عليه تعليلات حنين لغياب المسرح عن الثقافة العربية من حيث كونها كاشفة عن تصور حنين لعدد من المقومات الأساسية للمسرح والتى تتصل إما بوظيفته، أو بطبيعته، أو بالسمات الإبداعية التى ينبغى أن يمتلكها الكاتب المسرحى. ويبدو تفاعل هذه العناصر لدى حنين على نحو يعلى من أهمية وظيفة المسرح من منظوره؛ إذ تبدو هذه الوظيفة أخلاقية، فالمسرح يقدم الدروس الأخلاقية للمتلقى، ولكن الكاتب المسرحى لا يستطيع أن يستكشف هذه الدروس ما لم يقم بمخالطة الآخرين، والتأمل فيما يقومون به، مما يؤدى إلى أن تتشكل لديه خبرة ـ أو معلومات حسب تعبير حنين ـ يصوغها فى صورة مقدمات ونتائج . ولما كان الكاتب المسرحى يشكل هذه الخبرة تشكيلا مسرحيا مجسدا فى مجموعة من الأحداث والشخصيات، فإنه يجب عليه ـ عندما يمارس عملية الكتابة الإبداعية ـ أن يتباعد عن ذاته، إنه يتحتم عليه ـ بعبارة حنين ـ أن (يتناسى نفسه تاركا لمخلوقاته، أى لأشخاص رواياته، حرية القول والفعل بما تقتضيه أخلاقهم وطباعهم وسنهم وجنسيتهم ومكانتهم وموقفهم) (٣٩) .

ولا تبدو عملية التشكيل الإبداعية ممكنة إلا إذا كان لدى الكاتب خيال خالق يستطيع أن يعيد صياغة العناصر التى أفادها من اشتباكه بالحياة، فى إطار مجموعة من الحوادث والشخصيات. ولكن ذلك الخيال الفردى لا يمكن أن يكون فعالا ما لم يدعمه خيال آخر ـ نستطيع أن نسميه الخيال الجمعى ـ يقوم بإنشاء نظام يصفه حنين ـ استنادا إلى الأب هنرى لامنس ـ بأنه يقوم على (استعمال . . . . . . الجن فى اختراع نظام يرتب عليه الأشخاص اللابشرية من آلهة وأنصاف آلهة على نحو ما تسميه الشعوب القديمة الغربية بالميتولوجيا) (٤٠) .

ويستطيع قارئ حنين أن يلحظ أن المنطلق الذى كان حنين يتخذه أساسا للنظر

إلى المسرح ـ بوصفه ظاهرة اجتماعية حضارية ـ يقوم على النظر إلى المسرح الإغريقي ـ في علاقته بالميراث الأسطوري السابق عليه ـ بوصفه المثال الذي يحلل الناقد، أي حنين، في ضوئه الشروط الاجتماعية والحضارية التي ينبثق المسرح في إطارها. ومن البين أن حنين كان يراوح بين النظر إلى المسرح ـ بوصفه ظاهرة جمالية ذات جذور اجتماعية حضارية بعينها ـ فكان يرده إلى أصول أسطورية، والنظر إليه بوصفه نوعا أدبيا وهذا ما دفعه إلى تناول بعض المقومات الإبداعية التي تتطلب الكتابة المسرحية تحققها في منظور الكاتب المسرحي وعلاقته بالحياة المحيطة به. وبينما كان النظر الأول يتجلى في تفسير حنين لظاهرة عدم وجود المسرح في الثقافة العربية القديمة والوسيطة ، دون أن يكون ـ ذلك النظر خلوا من مفهوم جمالي للمسرح ـ فإن النظر الثاني كان متصلا بقوة بالمنحى الجمالي .

(٢)

تمثل دراسة حنين لتعامل أحمد شوقي مع المصادر التاريخية والأسطورية التي استقى منها شوقي العناصر الكبرى في أبنية مسرحياته جانبا أساسيا من جوانب دراسته لبناء الأحداث ورسم الشخصيات في هذه المسرحيات . ويدخل هذا الجانب في إطار النقد الجمالي؛ لأنه يسهم، من ناحية، في الكشف عن الطرائق التي استخدمها شوقي في صياغة العناصر التي استمدها من المصادر التي أمدته بخامات فنية بنى منها مسرحياته، ويفسر، من ناحية أخرى، دور عدد من الوسائل الجمالية الكبرى ـ كالشخصيات والأحداث ـ والصغرى ـ كالمفاجآت والحيل ـ في بنية نصوص شوقي المسرحية . بل إن حنين قد استطاع أن يجعل من ذلك الجانب وسيلة كاشفة عن هوية مسرح شوقي (وهذا ما سيتضح بالتفصيل في فقرات قادمة) .

أسس حنين لدرسه طرائق شوقي في التعامل مع المصادر التاريخية والأسطورية بتقديم وصف وتلخيص لمسرحيات شوقي، ويمكن أن يوصف ذلك التلخيص بصفتي الإيجاز والحياد [٤١]، ولم يكن ذلك التلخيص محض عرض لحوادث المسرحيات ؛ إذ إن حنين كان يركز فيه على الكشف عن بناء العقدة والحدث. ففي تلخيصه لمسرحيتي مصرع كليوباترا وعلى بك الكبير ـ على سبيل

المثال ـ عمل على الكشف عن مكونات الحدث التاريخى الذى شكل كلا منهما ، فوصف مصرع كليوباترا بأن شوقى ضم (فيها إلى الحوادث التاريخية حوادث أخرى من إنتاجه فجاءت رواية فى رواية) [٤٢]، على حين أنه وصف على بك الكبير بأن فيها (حادثة غرامية جرت مشاهدها إلى جانب الحادثة التاريخية) [٤٣].

ومن اللافت أن هذا المنحى فى تلخيصات حنين لنصوص مسرحيات شوقى يكشف ـ بطريقة غير مباشرة ـ عن أن حنين كان يجعل من الحدث أو الحادثة العنصر الأساسى فى بنية المسرحية، ويجعل من طريقة الكاتب فى بنائه المؤثر الأساسى فى عناصر البناء الأخرى. وذلك ما يشير إلى أننا أصبحنا بإزاء ناقد يجعل من العنصر الأساسى فى بناء المسرحية مدخله إلى تحليل مختلف عناصر الشكل.

وجعل حنين من تحديده للمصادر المختلفة التى رجح اعتماد شوقى عليها خطوة تالية لتلخيصه مسرحياته، واتبع ذلك بدراسة موقف شوقى من التاريخ. وأسس حنين ذلك التناول بتحديده المبدأ الجمالى الذى رأى أنه حاكم لعلاقة الكاتب المسرحى بالتاريخ، فرأى أن المؤلف المسرحى يستطيع أن يستوحى التاريخ (فينقل عنه حادثة من الحوادث المشهورة ويتفنن فى عرضها، إذ يضفر على حواشيها مشاهد ومواقف تقرب بالروح منها وترتبط بالاحتمال إليها(؟) [٤٤]. ولا يختلف ذلك المبدأ عما طرحه العقاد ـ وهو بصدد تحليل موقف شوقى من التاريخ فى مسرحية قمبيز ـ من أن (للشاعر أن يسد نقص التاريخ فى حيث سكت، وله أن يفتن فى تصوير حقائق التاريخ ليبعثها جديدة ويلبسها ثوب الحياة المشهودة) [٤٥]. واقترن ذلك المبدأ ـ لدى العقاد ـ بتأكيده حيوية الدور الذى يلعبه الخيال فى صياغة المسرحيات التاريخية، مما جعل العقاد يصف عمل الخيال فيها بأنه عمل جليل لأن حوادثها (أشبه شىء بالهيكل العظمى الذى يحتاج إلى الخيال الخالق المبتكر ليكسوه لحما ويجرى فيه دما ويبعث فى أوصاله روح حياة) [٤٦] . ورغم أن حنين لم يمض فى طريق العقاد ليبرز أهمية الدور الذى يقوم به خيال الشاعر فى صياغة أحداث المسرحيات المستمدة من أصول تاريخية أو أسطورية ـ فإنه أخذ يدعم المبدأ الجمالى الذى وضعه هو لصياغة المسرحيات التاريخية بالكشف عن ضرورة أن يقوم الكاتب المسرحى بإخضاع

الحوادث التاريخية (لقواعد المسرح والتمثيل مقدما ما يجب تقديمه، ومؤخرا ما يجب تأخيره، ومهملا ما لا منفعة له فيه، إن لتحسين واقعة الرواية أو لتصوير شخصيات أشخاصها، وإن لزيادة، أية كانت، في محسنات الرواية التمثيلية) (٤٧). وذلك ما يشف عن أن حنين جعل من ضرورات الكتابة المسرحية والتمثيل المحكّ الأساس الذي ينبغي أن يستند إليه الكاتب المسرحي في تطويعه للأحداث التاريخية التي يقيم عليها مسرحيته.

وفي ضوء ذلك المبدأ كان على حنين أن يقوم بتحليل طرائق شوقي في التعامل مع التاريخ ، فلجأ إلى المقارنة بين بعض مسرحيات شوقي والمصادر التاريخية التي استمد منها شوقي أصول مسرحياته. فتوقف وقفة مطولة عند مسرحية مجنون ليلى فقارنها بالمرويات المختلفة التي قدمها أبو الفرج الأصفهاني، وتناول، بطريقة مفصلة، عددا من العناصر المتصلة برسم شخصية قيس بن الملوح، فتوقف عند جنونه، ومظاهر هذا الجنون، وعشقه:كيفية نشأته ومظاهره المختلفة، وبعض الصفات التي كانت تحبب النساء فيه. ويمثل ذلك الصنيع لونا من ألوان المقارنة النصية التي كان حنين يبدأها بالوقوف عند جانب واحد من جوانب شخصية قيس ويقدم من مسرحية شوقي ما يجلي هذا الجانب، ثم يعود إلى مرويات الأصفهاني ليقدم منها ما يتصل بهذا الجانب الذي يناقشه، وفي ثنايا ذلك كان حنين يتوقف، أحيانا ليناقش بعض الآراء التي وردت في النظرات التحليلية الملحقة بالمسرحية. ولقد كانت تلك المقارنة النصية عملية محورية اعتمد عليها حنين في دراسة مسرحيات شوقي، وقد كررها في مقارنته بين مسرحية عنترة ومسرحية عنتر لشكري غانم والتي مُثلت بباريس عام ١٩١٠(٤٨).

كانت للمقارنة النصية حصيلة تمثلت في عدد من النتائج التي تكشف ، في تفاعلها معا، عن دور دراسة حنين في تأصيل عدد من الآراء التي تواترت لدى نقاد مسرح شوقي التالين له، من ناحية، وتؤكد، من ناحية ثانية، دور حنين في تأصيل النقد المسرحي الجمالي منذ منتصف ثلاثينيات القرن العشرين. وتتمثل النتيجة الأولى في مقولة ترى أن شوقي كان يكتفي بأن يعيد صياغة الحوادث التاريخية، كما

هى، شعرا دون أن يقوم بإخضاعها لقواعد المسرح والتمثيل (٤٩). وإذا كان حنين قد دلل على صحة استنتاجه هذا بالمقارنة النصية بين مسرحية مجنون ليلى وأصولها الأولى فى كتاب الأغانى، ثم قام بتعميم هذه النتيجة على مسرحيات شوقى الأخرى - فمن اللافت أن حامد شوكت قد انتهى، بعده بأكثر من عقد، إلى النتيجة ذاتها؛ فبعد أن قام شوكت بمقارنة تفصيلية بين مسرحية مجنون ليلى وأصولها فى كتاب الأغانى(٥٠) بلور نتيجة ترى أنه (بينما حافظ شوقى على الصور الأصلية للحوادث التى اقتبسها من الأغانى وحافظ على بعض الشخصيات الرئيسية وصورها العامة، حصر ابتكاره فى التوجيه الغنائى للحوار) (٥١).

وبلور حنين النتيجة الثانية فى مقولة مؤداها أن شوقى (لم يكن يحسن المحافظة على الحقيقة التاريخية أو قل على جوهر التاريخ) (٥٢)، ولكى يدلل على هذه المقولة توقف أمام مسرحية عنترة فرفض فيها جانبين، هما : تصوير شوقى لعنترة وعبلة داعيتين إلى القومية والوحدة العربية، وتصوير شوقى مالك أبى عبلة الذى يتصف بالخسة واللؤم والدناءة على أنه يمثل السيد العربى.

ولكى يدلل حنين على أن عنترة وعبلة لا يمكن تقديمها بوصفهما داعيتين إلى الوحدة والقومية العربية يقرر- مستندا فى هذا إلى بعض نصوص لابن خلدون والأب لامنس - أن العربى البدوى رجل فردى، فوضوى ، لم يكن يستطيع أن يتصور نظاما اجتماعيا يرتقى فوق فكرة الحى أو القبيلة، ومن ثم لم يكن يستطيع أن يتصور فكرة الوحدة والقومية العربية (٥٣) . ومن البين أن هذا الموقف من قبل حنين كاشف، ضمنا، عن كونه يرفض فكرة التوظيف الرمزى للشخصية التراثية رفضا يعود- فى أسه النظرى - إلى الجانب السلبى فى المنزع الكلاسيكى المسيطر على نقد حنين؛ أى أن هذا الرفض هو نتاج لفهم آلى لمفهوم المحاكاة التى تتحول، لدى حنين أحيانا، إلى لون من المطابقة الحرفية بين الشخصية المسرحية وأصولها التاريخية أو الأسطورية أو الشعبية القديمة .

ولعل وضع شخصيتى عنترة وعبلة فى إطار تاريخ العصر الجاهلى يكشف عن أن تصويرهما بوصفهما داعيتين أو رمزين للدعوة إلى الوحدة والقومية العربية يعد

واحدا من الإمكانات التى تنطويان عليها . ومن اللافت أن نقاد شوقى التالين لحنين ساد بينها موقفان مختلفان إزاء هذا الجانب فى هاتين الشخصيتين فى مسرحية عنترة. فلم يشر كل من محمد مندور وحامد شوكت إلى هذا الجانب، على الرغم من أن شوكت وصف هذه المسرحية بأنها أكثر مسرحيات شوقى العربية (تمثيلا للحياة العربية وفتوة المعيشة فيها. وتصوير مثلها العليا، سواء فى جانبها الاجتماعى ومثله العليا من قتال وشجاعة ومروءة، أو فى جانبها الأدبى من إنشاد الشعر الرفيع)[٥٤]. ويشى موقف مندور وشوكت برؤية نقدية تتجاهل البعد القومى الذى تمثله شخصيتا عنترة وعبلة فى مسرحية شوقى. على حين نجد موقفا مختلفا لدى أحمد شمس الدين الحجاجى الذى يرى أنه (إذا كان الحس القومى باهتا فى مسرحية على بك الكبير فإنه كان واضحا بشكل أعمق فى مسرحية عنترة وكان جزءا من بنية الحدث محددا لعالم شخصية عنترة) [٥٥].

وأما فيما يتصل بتصوير شوقى مالك أبا عبلة الذى يتصف بالخسة والدناءة والحسد على أنه يمثل السيد العربى، فمن البين أن رفض حنين لذلك يقوم على تصور حنين أن السيد العربى يتصف بصفات الحلم والكرم والتجرد والتضحية الدائمة، وأن مالك الذى يفتقد هذه الصفات لا يمكن أن يكون مثالا لذلك السيد العربى . ومن البين أن حنين فى ذلك الموقف كان يبحث عن النموذج العام الإيجابى، مما كان يؤكد المنحى الكلاسيكى فى نقد حنين الذى اقترن بانتزاع شخصية مالك من سياقاتها فى مسرحية شوقى ؛ فهذه السياقات هى التى فرضت على شوقى أن يبرز فى مالك عددا من الصفات السلبية التى تعود إلى رفضه زواج عنترة بعبلة، وسعيه إلى تحقيق ذلك الهدف بوسائل متعددة يظهره بعضها بعيدا عن النموذج المثالى للسيد العربى.

وتتمثل النتيجة الثالثة فى مقولة تجمع بين الوصف والتقييم وترى أن مسرحيات شوقى تقوم على (الازدواج فى الواقعة) [٥٦] ففيها واقعتان؛ إحداهما تاريخية استمدها شوقى من كتابات المؤرخين وتقيد فيها ـ فيما يرى حنين ـ بالحوادث التاريخية، ولم يكد ينقص منها أو يزيد . وثانيتهما واقعة ذات حوادث غرامية يراها حنين من صنع شوقى، ويصفها بأنها أبعد ما تكون عن التاريخ كما أن شوقى (لم

يحسن إدماجها بصميم الموضوع التاريخى) [٥٧] .

ومن البين أن جانب الوصف فى تلك المقولة يكشف عن دقة توصيف حنين لبناء الحادثة فى مسرحيات شوقى، وإن كان حنين لم يربط مسرحيات شوقى بكثير من الأشكال المسرحية والروائية العربية المعاصرة لها والسابقة عليها أيضا، والتى كانت تقوم على المزاوجة بين حبكتين مختلفتين تعود إحداهما إلى مصدر تراثى يستمد منه الكاتب أصول مسرحيته أو روايته، على تقوم ثانيتهما على مادة يبتكرها الكاتب، ويغلب أن تكون قصة أو حكاية عاطفية [٥٨] .

وأما جانب التقييم فى مقولة حنين فقد ظل موضع خلاف بين النقاد التالين له ـ رغم تنوع المصطلحات التى استخدموها ـ فقد اكتفى حامد شوكت بتناول مزاوجة شوقى بين موضوعين فى مسرحياته [٥٩] ، على حين أن مندور استحسن الازدواج فى نهايات بعض مسرحيات شوقى[٦٠]، بينما قدم أحمد شمس صياغة جديدة قامت على منظوره الذى يرى أن نصوص المسرح العربى ـ منذ بداياته الأولى ـ قد غلب عليها الاعتماد على السرد والحكاية، مما جعل هذين العنصرين يغلبان فيها على تصوير الأحدث الأساسية . وفى ضوء هذا المنظور كان يحلل بنية الحدث من ناحية وبنى السرد والحكاية من ناحية أخرى [٦١] .

وتمثل النتيجة الرابعة واحدة من أبرز النتائج التى توصل إليها حنين فى سعيه إلى الكشف عن الهوية الجمالية لمسرحيات أحمد شوقى، وقد حدد حنين هذه النتيجة ـ التى يمكن وصفها بأنها النتيجة الشاملة التى تستوعب النتائج الجزئية السابقة، وتكشف عن سعى حنين الناقد التطبيقى إلى بلورة رؤيته النهائية لمسرحيات شوقى ـ بالقول إن (الرواية الشوقية قصة للقراءة والمطالعة لا للتمثيل والمسرح، ذلك أن شوقى نحا فيها نحو المؤرخين فى تواريخهم ؛ إذ أخذ ينيط حوادث رواياته بأسبابها ونتائجها كما فى التاريخ وكما شهدناه فيما خص المجنون . المجنون يحب ليلى . فشوقى يطلعك على كيفية نشأة هذا الحب، على تطوره، ونموه، وعلى نتائجه. الجنون فالتشرد . وإذا بنا تجاه واقعة تولد، وتنمو، وتموت، ولا نجد احتكاكا فى الإرادات المتعاكسة والعواطف المتنافرة) [٦٢] . ودعم حنين هذه النتيجة بتعليل مؤداه أن

شوقى (لم يعط لكل حادثة من حوادث رواياته القيمة النسبية التى تستحق أن تحلها فى الرواية مراعيا فى ذلك الفن التمثيلى والشروط المسرحية، وإنما أبقى للحوادث القيمة التى أقرها لها المؤرخون وفقا لقوانين التاريخ) (٦٣)، وقدم ـ فى الهوامش ـ أمثلة مختلفة من مسرحية مجنون ليلى.

ولعل تلك النتيجة السابقة تستمد أهميتها من كونها تكشف عن رؤية لهوية مسرحيات شوقى تقوم على الوصف والتعليل معا؛ فبينما يحدد الوصف طبيعة نصوص شوقى بغلبة السرد وغياب الصراع مما يجعلها ـ فيما رأى حنين ـ جديرة بأن تُتلقى بالقراءة، من ناحية، كما ينفى عنها القيمة التمثيلية أو الأدائية من ناحية أخرى ـ فإن حنين يعلل ذلك برضوخ شوقى الكاتب المسرحى للمصادر التاريخية وعدم قدرته على يحول تلك المادة إلى صياغة مسرحية . واللافت فى تلك النتيجة أن الجانب الوصفى فيها قد تكرر عند عديد من الدارسين التالين لحنين ، بل إن ذلك الجانب قد تحول لدى أحمد شمس إلى منظور لدراسة نصوص المسرح الشعرى العربى؛لأنها ـ فيما يرى ـ تجمع بين الأشكال المسرحية والعناصر السردية و الحكائية الممتدة من فنون الفرجة الشعبية (٦٤) .

(٢/٣)

ينتمى نقد حنين إلى اتجاه النقد المسرحى الجمالى لأن المحور الأساسى الذى يدور حوله الدرس النقدى عنده هو الكشف عن دور عناصر البناء النصى فى تشكيل هوية النص الجمالية، وبيان الوظائف المختلفة التى قام بها كل عنصر منها . وإذا كان المركز الذى يبدأ العمل النقدى منه وينتهى إليه دائما هو النص المسرحى، أو نصوص أحمد شوقى فى حالة حنين، فإن التحرك من المركز وإليه، كان يتطلب من حنين أن يفيد من بعض العناصر الخارجية فى تفسير بعض جوانب النصوص؛ وتبدو إفادة حنين من الأطر المصاحبة لإبداع شوقى مسرحياته جلية فى تناوله لجانب المضمون؛ إذ جعل منها حنين وسيلة مسهمة فى الكشف عن بعض الموجهات التى أثرت على المضامين التى سعى شوقى إلى بثها فى مسرحياته. وكانت إفادة حنين من تلك الأطر وسيلة تفسيرية، وعلى العكس من ذلك بدا تعليله لعدم وجود المسرح فى الأدب

العربى القديم كاشفا عن منظور بيئى يقدم للظواهر لونا من الفهم الاجتماعى بالمعنى الوضعى للمجتمع.

ومن اللافت للانتباه أن حنين كان يبدأ درسه للعناصر الجمالية لنصوص شوقى بتحديد نظرى موجز، وأحيانا بالغ الإيجاز، كما كان يعرض، بإيجاز، دلالات بعض المصطلحات التى يستخدمها، وذلك فى ثنايا درسه النقدى. ولعل ذلك ما يؤكد أن دراسة حنين تنتمى بقوة إلى مجال النقد التطبيقى. ولكن من الضرورى ملاحظة أن حنين قد أشار، قبل أن يأخذ فى دراسة نصوص شوقى، إلى ما يمكن أن يكون دالا على تصور ما للنقد الجمالى وذلك ما يتضح فى اعتباره درسه نصوص شوقى (درسا أدبيا خالصا) يعتمد (فيه كل ما يتطلبه النقد الفنى النزيه) [٦٥] . ورغم أن حنين لم يوضح فى أى موضع آخر من دراسته مقصوده بهذه التعبيرات، فإن تأملها فى علاقتها بمسلكه النقدى يشير إلى أنها دالة على نمط من أنماط النقد الجمالى. ولعل ذلك ما يتأكد من ملاحظة أن حنين قد أطلق على القسم الذى خصصه لدراسة عناصر البناء فى مسرحيات شوقى عنوان «شوقى والفن»، وبدأه بطرح ذلك السؤال: هل راعى شوقى الجانب الفنى فى رواياته التمثيلية؟.

إن هوية الدرس الجمالى النصى الذى قدمه حنين لنصوص شوقى المسرحية كانت تقوم على نمط من التحليل الداخلى الذى يعنى فيه الناقد (حنين) بالتعامل مع مختلف عناصر البناء الجمالى التى عوَّل عليها شوقى فى تشكيل مسرحياته، ولذا كان حنين يركز- أكثر ما يركز- على تفتيت مختلف الأدوات والوسائل والتقنيات التى اتكأ عليها شوقى بهدف الوصول إلى استخلاص هوية مسرحياته . وكان حنين يحدد، بإيجاز، وبطريقة تراوح بين الوصف والتقويم أو تجمع بينهما، تصوره للماهية الجمالية للعنصر الذى سيدور حوله تحليله، ثم يأخذ فى بيان الخصائص الكاشفة عن طريقة شوقى فى استخدام ذلك العنصر فى مسرحياته المختلفة، ولذلك كانت المقارنة إجراء أساسيا متكررا فى تحليلات حنين. وكان عنصر التنسيق الخارجى أول العناصر التى تناولها حنين فى درسه الجمالى لنصوص شوقى، وكان يقصد به تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد، وقد أفاد حنين ذلك المصطلح من نجيب حبيقة

(١٨٦٩ ـ ١٩٠٦) الذى قدمه عام ١٨٩٩ [٦٦]، وفى ضوء ذلك المصطلح تناول حنين الطرائق التى اتبعها شوقى فى تقسيم مسرحياته المختلفة، فلاحظ أن شوقى، وإن كان يقسم مسرحياته إلى فصول ومشاهد، فإنه كان يقسم الفصل إلى عدد من المناظر التى كانت تتفاوت فى الطول تفاوتا ملحوظا سواء فى المسرحية الواحدة أو فى مجموع المسرحيات، ومن ذلك أن المنظر الثانى من الفصل الثالث من قمبيز يصل إلى ٢٩٠ بيتا، فى حين أن المنظر الأول من الفصل نفسه لا يتعدى تسعة أبيات، كما قدم أمثلة من المسرحيات الأخرى[٦٧]. ووصف ذلك التقسيم بأنه يقوم على مبررات خارجية(يلجأ إليها شوقى لعجزه عن حصر الحوادث فى الفصول المعروفة العدد)[٦٨]. ورأى أن شوقى كان يتهرب من لفظة الفصل ويلجأ إلى لفظة المناظر مما يشير، فيما يرى حنين، إلى عجز فنى واضح. ويرى أن شوقى لو (عرض نفسه للمتاعب التى يقاسيها المؤلفون المسرحيون فى تنسيق رواياتهم وتنظيمها، لكان سما ببعض مناظره إلى درجة يبلغ معها شأو الفصل وهبط ببعضها إلى مستوى المشهد) [٦٩] .

ومن البين أن ذلك المأخذ، الذى أخذه حنين على طريقة شوقى فى تقسيم مسرحياته إلى فصول ومشاهد، يكشف عن أن الأساس النظرى الذى أسس حنين عليه رؤيته تلك يتمثل فى أن تصور المؤلف المسرحى لكيفية بناء الحادثة المسرحية هو العامل الأساسى الموجه له فى تقسيم مسرحيته، فى هيئتها الخارجية، إلى عدد محدد من الفصول والمشاهد. ويشير ذلك الأساس إلى أن تقسيم المسرحية لدى حنين يتأسس على العنصر الجوهرى فى بنيتها الفنية، وهو عنصر الحدث الذى كان حنين يسميه الحادثة. و يحسن أن نشير هنا إلى أن نقاد شوقى التالين لحنين لم يتوقفوا أمام ذلك العنصر بوصفه عنصرا دالا، وإن استطاع أحدهم، وهو محمود حامد شوكت، أن يجعل من ملاحظاته حول طريقة شوقى فى تنظيم المشاهد كاشفة عن بعض جوانب القصور فى الكتابة المسرحية لدى شوقى [٧٠]. ولعل ذلك يعود إلى أنه كان يتناول المسرحية فصلا فصلا بالعرض والتحليل قبل أن يدرس الملامح العامة لصياغتها الجمالية .

ومثّل عنصر التنسيق الداخلى ثانى العناصر التى تناولها حنين بالتحليل، وكان

ذلك المصطلح قائما لدى بعض النقاد المحدثين السابقين على حنين، ويبدو أن لويس شيخو (١٨٥٩ ـ ١٩٢٧) هو الذى وضعه فى كتابه علم الأدب، وذلك فى إطار تحديده للنقد البيانى ؛ إذ جعل من دراسة تنسيق العمل الأدبى جانبا من الجوانب التى يتناولها الناقد، وحدد التنسيق بأنه قيام الناقد باستقراء (نظام التأليف الأدبى فيبين تلاحم أجزائه وارتباط معانيه واتفاق الصور والعواطف مع المعانى وإفراغ الأقسام المختلفة فى قالب واحد مع نموها جميعا فى الحسن والتأثير) [٧١] . وإذا كان مصطلح التنسيق لدى شيخو قد حمل دلالة جعلته يتصل بتناول الأنواع والأشكال الأدبية المختلفة، فإن المصطلح قد اكتسب ـ فى مرحلة تالية من تطوره ـ دلالة ربطته بالنصوص المسرحية، وحينئذ تحددت فاعليته ـ لدى نجيب حبيقة ـ فى دراسة ثلاثة من عناصر البناء فى النص المسرحى، وهى عناصر المقصد، والعقدة، والخاتمة، وإذا كان المقصد لديه يعنى (مطلع الرواية والأصل الذى تنشأ منه فروعها) [٧٢] فمن البين أن عناصر التنسيق الداخلى عنده تتصل بالمكونات الجمالية للحدث المسرحى، وذلك ما يتأكد من ملاحظة أن التحليل الذى قدمه حبيقة للمصطلح قد تركز على طرائق تشكيل الحدث المسرحى [٧٣] .

وأما مصطلح التنسيق الداخلى لدى حنين فقد تركز أيضا على درس الحدث، ولكنه ضم إليه دراسة الموضوع والأشخاص. وبذلك فرق بين الموضوع والحادثة، وجعل من دراسة الأشخاص عنصرا متمما لدراسة الحدث.

ولقد كان درس حنين لنصوص شوقى انطلاقا من مدلول مصطلح التنسيق الداخلى من أكثر جوانب دراسته اتصالا بالمنحى المعيارى فى نقده الجمالى ؛ إذ بدأ حنين دراسته للموضوع فى مسرحيات شوقى بالبحث عن مدى تحقق سمات ثلاث فى الموضوع، وهى سمات الوحدة، والتمام، والطبعية أو الطبيعية. وتعنى الوحدة تحديدا للخطوط الأساسية المكونة للواقعة، ولحظ حنين أن مسرحيات شوقى تقوم على واقعتين، ورصد حنين تجلى هذه الظاهرة فى عدد من مسرحيات شوقى. ومن الملحوظ أن حنين كان يراوح بين مصطلح الواقعة ومصطلح العمل، ومصطلح الموضوع؛ فهو يصف مصرع كليوباترا بأنها تتضمن (إلى جنب الواقعة الكبرى،

وهي مصير المتحابين انطونيو وكليوباترا، موضوعا آخر يمشي والأول جنبا إلى جنب . فنرى حابي يتعشق هيلانة فتبادله هذه حبها، فينمو هذا الحب ويزدهر ويفضي أخيرا إلى زفاف هيلانة إلى حابي) (٧٤).

وقد نفى حنين أن تكون وحدة الواقعة قد استتبت لشوقي في مسرحياته، وبقدر ما كان ذلك النفي كاشفا عن منحى كلاسيكي صارم في النظر إلى الحدث في مسرحيات شوقي، فإنه كان - في الوقت ذاته - متصلا بما أكده حنين من أن هذه المسرحيات مليئة بالتفاصيل والزوائد التي حولتها إلى صيغ قصصية تعيد حكاية التاريخ كما قدمه المؤرخون السابقون، دون أن تقتدر على تحويل المادة التاريخية إلى مادة مسرحية .

وأما سمة التمام لدى حنين فقد كان يقصد بها النقطة التي ينهي المؤلف الحدث المسرحي، وقد رأى أن (لروايات شوقي أول وآخر . إلا أنه يصعب القول إنه كان يحسن إتمام رواياته. وقد يلاحظ القارئ أن خاتمة رواياته التمثيلية الموت يستثنى من هذا الحكم أميرة الأندلس وعنترة) (٧٥). ووصف حنين المسرحيات التي تمت على غير الموت بأنها كانت قبيحة الخاتمة عقيمتها. ومن الملاحظ أن حنين ينفي أن يكون شوقي كان يتصور أن المأساة يجب أن تنتهي بفاجعة أو فواجع، ودلل على ذلك بأن مسرحيتي عنترة وأميرة الأندلس تنتهيان بالزواج. ورأى أن شوقي لم يكن يحسن نهاية مسرحياته، ولذلك جعل من الموت خاتمة لمعظمها (٧٦) .

وإذا كان حنين قد جعل من الطبيعية السمة الثالثة التي ينبغي تحققها في الموضوع، فإنه قصد بالطبيعية أن تخلو المسرحية من الخوارق، من ناحية، وأن تخلو من المفاجآت غير المبررة، من ناحية أخرى. ويشير الجانب الأول إلى تماسه المباشر مع نجيب حبيقة الذي دعا إلى أن يتجنب الكاتب المسرحي استخدام الخوارق لأن المسرحية (تمثل أعمال البشر وأخلاقهم في الطبيعة) (٧٧).

ورأى حنين (أن صفة مواضيع شوقي ليست الطبيعية، إذ إنه استعمل الخوارق في غير مكان من رواياته) (٧٨)، ومثّل لذلك بظهور الأموي شيطان شعر قيس في مسرحية مجنون ليلى. ومن اللافت أن استعانة شوقي بالخوارق في مجنون

ليلى خاصة كانت مثار اختلاف بين بعض ناقديه؛ فإذا كان محمود حامد شوكت رأى أنها كانت غير مناسبة وحشوا (٧٩) فإن أحمد شمس الدين الحجاجى قدم رؤية مختلفة استندت إلى تثمينه لدور الأسطورة فى هذه المسرحية، مما جعله يرى أن الحدث المسرحى، فيها، مبنى على ذلك الدور، ومن ثم بلور تفسيرا للمسرحية يقوم ـ سواء فى تحليله للحدث والشخصية، أو فى درسه للوظيفة ـ على النظر إلى دور الجن على أنه تجسيد لفعالية أسطورة الخلق الفنى فى تشكيل مسرحية شوقى (٨٠) .

ولكى يكمل دراسة الطبعية فى مسرحيات شوقى، فإن حنين توقف عند المفاجآت التى استخدمها شوقى فى مسرحياته، ورأى (أن فى روايات شوقى مفاجآت كثيرة مستنكرة) (٨١)، ودلل حنين على ذلك بإيراد أمثلة من مسرحيات عنترة وعلى بك الكبير وأميرة الأندلس.

إن دراسة موقف حنين من ضرورة تحقق سمة الطبعية فى مواضيع المسرحيات تكشف عن تجلى المنحى الكلاسيكى ـ المسيطر على رؤيته النقدية ـ فى تصوره لموضوع المسرحية.

وأما دراسة الحوادث فقد مثّلت العنصر الثانى من عناصر التنسيق الداخلى عند حنين، وكان يقصد بها تحليل كيفية التحام الحوادث وكيفية جريانها نحو النتيجة، وقد فسر حنين التحام الحوادث بأن تستدعى كل حادثة الحادثة التالية لها . ونفى أن تكون مسرحيات شوقى قد تحققت فى حوادثها سمة الالتحام، وسعى إلى أن يجعل من هذه الظاهرة دالة على تصور شوقى للمسرحية الشعرية، فرصد كثرة الحوادث فى مسرحيات شوقى ليستنبط أن(الرواية عند شوقى سلسلة حوادث متوالية متتابعة، دون نظر إلى الصلة الرابطة بينها وإلى الالتحام) (٨٢)، ووصف عنترة بأنها تضم من الحوادث ما يكفى خمس مسرحيات، وذلك ما ينطبق على غيرها من مسرحيات شوقى .

وبقدر ما يبين درس حنين لطبيعة الالتحام فى حوادث مسرحيات شوقى عن تغلغل المنحى الكلاسيكى فى نقده ، فإن حنين جعل من درسه وسيلة كاشفة عن جانب من الجوانب المتصلة بماهية الكتابة المسرحية عند شوقى .

وأما سمة جريان الحوادث كلها نحو النتيجة فقد نالت عناية من حنين؛إذ توقف أمام مسرحيات شوقي، كل على حدة، ليرصد ما فيها من زوائد لا تتصل بالحدث الأساسي في كل منها. و لعل ظاهرة الزوائد في مسرحيات شوقي كانت من أكثر المآخذ التي أخذها عليه النقاد التالين لحنين وإن اختلفت تفسيراتهم لها [٨٣] عن تفسير حنين الذي يمكن رده إلى وصفه لمسرحيات شوقي بأنها مجرد صياغة شعرية للمادة التاريخية التي أفادها شوقي من المصادر التاريخية التي قدمت له أصول مسرحياته . على أن تركيز حنين على إبراز ما يراه زوائد في مسرحيات شوقي دال على أن المفهوم الذي كان ينطلق منه للمسرحية أو الرواية التمثيلية كان يعتد بالجانب الأدائي فيها.

وجعل حنين من دراسة الأشخاص عنصرا متمما لدراسة الحوادث، ومن الملاحظ أن نجيب حبيقة ـ الذي استمد منه حنين عددا من الأطر النظرية لنقده التطبيقي ـ كان يضع دراسة الأشخاص في إطار دراسة الإيجاد، بينما جعلها حنين في إطار دراسة التنسيق الداخلي. وكان حنين يبحث عن مدى تحقق صفات فنية بعينها في الشخصيات المسرحية. وكان يركز على صفات أربع، وهي : الخطورة ويقصد بها قوة بروز الصفة في الشخصية المسرحية الرئيسية، والملاءمة ؛ أي الاتساق بين الدور الذي تؤديه الشخصية في المسرحية والصفة التي تسيطر على الشخصية في مواقف المسرحية وأحداثها. والثبات ويعني محافظة الكاتب المسرحي على أن يجعل لكل شخصية من الشخصيات الأساسية سمة أساسية تغلب عليها وتلازمها في المواقف المختلفة، مما يجعل هذه الصفة أقرب إلى أن تكون ثابتة في الشخصية. وأما الصفة الأخيرة فهي الحقيقية، وكان يقصد بها الاتساق بين سمات الشخصية كما رسمها الكاتب وسماتها المعروفة عنها في المصادر التاريخية أو الشعبية التي استمد منها الكاتب أحداث مسرحياته.

وأخذ حنين يبحث عن مدى تحقق تلك الصفات في شخصيات مسرحيات شوقي ورأى أن شوقي (وإن أحسن في تصوير أخلاق كليوباترا وقمبيز، فقد قصّر في تصوير أخلاق عنترة، وعبلة، وابن عباد، وحسون، وعلي بك الكبير) [٨٤] . ويشير

تعبير الأخلاق الوارد في هذا النص إلى سمات الشخصية، وهذا التعبير طُرح في النقد العربي الحديث في فترة تالية لدراسة حنين؛ إذ استخدمته بعض الترجمات العربية لكتاب الشعر لأرسطو على نحو ما نجد في ترجمة شكري عياد، كما استخدمه أيضا بعض النقاد العرب المحدثين (٨٥)، ولكنه ظل محدود الشيوع في النقد العربي الحديث.

وفي نقده لتصوير شوقي شخصيات مسرحياته انتقد حنين طريقته التي وصفها بأنها تتسم بالتناقض بين السمة أو السمات الأساسية للشخصية من ناحية وبعض السلوكيات التي قامت بها الشخصية من ناحية ثانية. فقد نفى ، على سبيل المثال، أن يكون شوقي قد جعل من عنترةشخصية ملائمة ثابتة، وذلك لأن شوقي جعله (يدعو إلى الوحدة العربية ويمثل الروح القومية الحقة، ومع ذلك لا يلبث أن يفتك بإخوانه بني لخم وأنصارهم، فيعمل فيهم القتل والضرب فيقضي على الكثير منهم ويبقي على أقلية تشتتت هباء . . . فضلا عن أن العربي، كما قدمنا فردي فوضوي لا تحمله روحه على المناداة بالوحدة والرضوخ لسلطان أو مليك فرد يأمر وينهى. فأين الملائمة) (٨٦) . كما انتقد حنين أيضا رسم شوقي شخصيتي المهدي وعلي بك الكبيرمن المنظور نفسه(٨٧) .

ومن البين أن سمة الملائمة التي أسس حنين عليها نقده لرسم شوقي بعض الشخصيات الرئيسية في بعض مسرحياته تكشف عن أن الملائمة عنده كانت تنصرف إلى جانبين أساسيين هما المطابقة بين الصورة التي قدمها الكاتب للشخصية المسرحية وصورتها التي قدمتها الأصول التاريخية أو الشعبية التي اعتمد عليها الكاتب. وتحقق قدر من الاتساق بين صورة الشخصية المسرحية كما قدمها الكاتب ورؤية الناقد للجنس أو العرق الذي تنتمي إليه الشخصية وتمثله.

ولكن نقد حنين لرسم الشخصيات عند شوقي لم يقتصر على الاستناد إلى مبدأ المطابقة وحده. فإذا كان مبدأ المطابقة يتصل، مباشرة، بذلك المنحى الكلاسيكي الغالب على نقد حنين المسرحي، فمن الواضح أن ثمة مبدأ آخر لا يقل عنه أهمية لدى حنين، وهو مبدأ التفاوت الذي يعني ضرورة التمييز بين الشخصيات المسرحية

تبعا لأدوارها فى المسرحية، مما يفضى إلى أن تكون بعض الشخصيات ذات صفات بارزة؛ لأنها الشخصيات الأساسية التى تنهض بأعباء تحريك الأحداث وتتحكم فيها وتؤثر تأثيراً فعالا فى حركتها. على أن تظل هناك شخصيات أخرى أقل من الأولى تأثيرا فى الأحداث مما يجعل اهتمام الكاتب بتجلية سماتها فى مرتبة أقل من الشخصيات الأساسية. وإذا كان حنين قد ربط بين هذا المبدأ وتلقى المسرحية حين أكد (أن التفاوت ضرورى لأن جمهور الحاضرين يعجبهم أن يروا شخصا متفوقا وآخر مقهورا) (٨٨) فإنه رأى أن معظم مسرحيات شوقى تخلو من ذلك الشخص البارز عن أقرانه الذى يتعاطف معه الجمهور؛ لأن شوقى، فيما يرى حنين، لم يكن يكتفى فى المسرحية الواحدة ببطل واحد، إنما كان يشحنها بالأبطال. ومثل حنين لذلك بمسرحيتى على بك الكبير وأميرة الأندلس، و فيما يتصل بالمسرحية الأولى ـ على سبيل المثال ـ وصف حنين كلا من على بك الكبير ومحمود ومراد بك وآمال بأنهم أبطال (ولا تفاوت يذكر بين مقامات هؤلاء الأشخاص) (٨٩) .

وقد نالت هذه الظاهرة التى استنبطها حنين من تحليله لطريقة شوقى فى رسم شخصيات مسرحياته اهتماما من معظم من تناولوا مسرح شوقى فى الثلاثينيات والأربعينيات، فقدموا تعليلات متعددة لها؛ فعلى حين رآها العقاد نتاجا لافتقاد شوقى الشاعر والكاتب المسرحى شخصية مميزة مما جعله ـ سواء فى شعره الغنائى أو فى مسرحياته ـ غير قادر على إدراك الفروق المميزة لكل شخصية، فتماثلت الشخصيات عنده (٩٠) فإن حامد شوكت رآها نتاجا لسيطرة الطابع الغنائى على مسرحيات شوقى(٩١) . أما تعليل حنين لذات الظاهرة فكان كاشفا عن نمط من أنماط الجدل فى منظوره النقدى ؛ إذ رآها نتيجة لإكثار شوقى (الواقعات فى الرواية الواحدة كثرة قاده إليها مذهبه فى التاريخ) (٩٢) .

إن تصور حنين لفاعلية دور الحادثة يتجلى تجليا غير مباشر فى تحليله لشخصيات مسرحيات شوقى، إذ وصف هذه الشخصيات بأنها كالآلات المتحركة فى حركاتها وسكناتها(فهى جارية أبدا إلى الأمام، إلى النتيجة. فلا عقبة تصد ولا عثرة ترد. لا احتكاك بين الإرادات المتعاكسة والعواطف المتنافرة، ولا تردد نفسانى

داخلى فى الإرادة الواحدة) (٩٣). وإذا كان حنين قد مثّل لذلك بشخصية ليلى فى مسرحية مجنون ليلى، فمن البين أنه بنى وصفه لشخصيات مسرحيات شوقى على أساس تصور ما حول ضرورة وجود الصراع سواء كان خارجيا أم داخليا فى المسرحية؛ إذ إن وجوده من ناحية، وبناء حركة الشخصيات الرئيسية على أساس تأثيره فى مسالكها من ناحية أخرى، يفضيان معا إلى تصوير شخصيات على درجة من العمق مما يسهم فى إقناع المتلقى بها.

كان تحليل حنين لنصوص شوقى يركز على تناول العناصر الجزئية التى تشكل مقومات البناء الفنى فيها، وكان حنين يراوح، دائما، بين ذلك النمط من التحليل واستنباط بعض الأسس الجمالية التى يبدو أن شوقى أقام مسرحياته عليها، ثم العودة إلى النصوص المسرحية، مرة أخرى، للكشف عن تجليات تلك الأسس فى الطرائق الجمالية التى استخدمها فى نصوصه، ليصل الناقد إلى بيان دور التقنيات التى استخدمها شوقى بديلا لعناصر البناء المسرحى التى تواتر استخدامها لدى كتاب المسرح. ويتجلى ذلك المسلك واضحا فى دراسة حنين لما أسماه «مذهب شوقى فى التمثيل»؛ إذ استنبط حنين أن شوقى يرى الرواية التمثيلية مغالطة مسرحية مشحونة بقصائد رنانة رائعة وأبيات محكمة صائبة. ويبدو ذلك الاستنباط مصاغا فى لغة انفعالية مما يضعف من قدرته على أن يؤسس حكما جماليا مقنعا، ولكن حنين دعمه بمقولتين دالتين قد تهيآه للإقناع؛ انصبت أولاهما على وصف مسرحيات شوقى بأنها (قصص مسخت روايات تمثيلية إذا أسقطت منها كلمات قال وقالوا وقلت واستبدلت بها أسماء الأشخاص. ذلك أنه كالروائى لم يراع فى رواياته التمثيلية إلا الجانب الإخبارى القصصى مهملا كل ما يفرق هذه عن تلك)(٩٤). ومن الواضح أن هذه النتيجة التى قيم حنين بها مسرحيات شوقى كاشفة عن أن حنين قد جعل من وصفه مسرحيات شوقى بكونها قريبة من القصص والروايات مقولة محورية يشقق منها عددا من السمات الفرعية التى تنتهى ـ فى علاقتها بالمقولة المحورية ـ إلى تثبيت تلك المقولة عن طريق الكشف ـ غير المباشر ـ عن قدرتها على تفسير عدد من الملامح البارزة فى مسرحيات شوقى .

وأما المقولة الثانية فتتعلق بوصف حنين لطريقة شوقي في الكتابة المسرحية، أو بعبارة حنين «طريقة شوقي في التمثيل»، وتتمثل في القول إنها طريقة (مضطربة اتفق عليها وجمهرة روائيي الانحطاط كفولتير مثلا. فهو يستعيض عن الجوهر، أي درس النفس البشرية، بخزعبلات يتأثر منها الجمهور إلا أنها ليست من صفات الفن التمثيلي العالي) [٩٥] . وتكشف هذه المقولة، بما تتضمنه من حكم قيمي، عن منزع كلاسيكي يرى جودة المسرحية قرينة قدرتها على الكشف عن طبائع النفس البشرية. وبقدر ما كانت تلك المقولة تهون من أهمية مسرحيات شوقي فإنها فرضت على حنين أن يسعى إلى تفسير النجاح الذي لقيته عروضها، وحينئذ كان عليه أن يعود إلى مواصلة الدرس النصي ليكشف عن العناصر التي وظفها شوقي ليستميل جمهوره، فرأى أن شوقي (جعل من الرواية سلسلة مناظر ومشاهد يصيب بها مخيلة الجمهور ويثير بها مشاعرهم، وشحنها بالدعاية جاعلا من الأشخاص أبواقا ينفخ فيها كل ما يريد)[٩٦]. ولكي يدلل حنين على رؤيته النقدية أخذ يدرس الوسائل التي جعلها شوقي بديلة عن تدقيق البنى الفنية لمسرحياته، فدرس المفاجآت والدعاية.

إن درس حنين للمفاجآت في مسرحيات شوقي كان منطلقه الكشف عن الوسائل التي استخدمها شوقي من أجل تحقيق الإثارة والتهييج، واستعرض فيه حنين مسرحيات عنترةوأميرة الأندلس وعلى بك الكبير وقمبيز كاشفا عن الأدوار السلبية التي أدتها المفاجآت في تلك المسرحيات، ورأى أن كثرة المفاجآت فيها تدل على ضعف عارضة المؤلف المسرحي.

وتطلب استكمال الدرس الجمالي لنصوص مسرحيات شوقي أن يتوقف حنين أمام عدد من الأدوات الفنية التي استخدمها شوقي ليكشف عن الطرائق التي وظف بها هذه الأدوات. وقدم حنين ذلك تحت عنوان «شوقي وبعض المبادئ المسرحية»مما يشير إلى أن استخدام هذه الوسائل ـ كالمناجاة والمؤتمن، والوحدات الثلاث ـ يرقى لدى حنين إلى مرتبة المبادئ التي لا يستطيع الكاتب المسرحي أن يفلت منها. ولكنه كان يفرق بين وحدة الحدث من ناحية ووحدتي الزمان والمكان من ناحية ثانية ؛ فيرى أن بإمكان الكاتب المسرحي أن يخرج على وحدتي الزمان

والمكان، على حين أنه لا يستطيع الخروج على وحدة الواقعة، ومن ثم انتقد خروج شوقى على وحدة الواقعة. وبالمثل وصف مسرحيات شوقى بأنها تقوم على مزج المضحك بالمبكى وإدخال المهزلة على المأساة، وبعد أن مثل لذلك من مسرحيات شوقى خلص إلى تعيين طبيعتها بأنها (من نوع ما يسميه الإفرنج بالدرام . Drame والدرام فرع مستقل من فروع التمثيل العديدة فليس هو بالمهزلة وليس بالمأساة، وإنما هو مزيج من هذه وتلك) (٩٧) .

إن نقد حنين التطبيقى كان يركز على تقديم نوع من التحليل النصى المفصل للأدوات التى استخدمها شوقى فى بناء نصوص مسرحياته، وهذا ما كان يدفعه إلى الوقوف أمام طرائق شوقى فى التعامل مع الأدوات الفنية الجزئية، على نحو ما يبدو فى تناوله لكل من المؤتمن والمناجاة؛ فرأى أنه رغم إكثار شوقى من استعمال المؤتمن على استعمال المناجاة فإن المبدأ الذى ينبغى أن يحتكم إليه الناقد ـ فى حكمه على مثل هذه الأدوات واستخداماتها ـ هو مبدأ مراعاة المقام ومقتضى الحال، الذى يعنى أن سياق الحدث المسرحى هو الكاشف عن الأداة الفنية الملائمة له . ومن الملاحظ أن تطبيق حنين لذلك المبدأ على نصوص شوقى قد أداه إلى أن يخلع على صنيع شوقى حكم قيمة يرى أن شوقى قد استطاع أن يحسن أدوار المؤتمن وأن يضفى عليها بعض الأهمية فى مسرحياته (٩٨) .

إن جانبا من الجوانب الكاشفة عن خصوصية النقد المسرحى الجمالى لدى حنين يتجلى فى استخدامه لعدد من المصطلحات التى خلع عليها دلالة خاصة به، ومن هذه المصطلحات مصطلح المحسنات التمثيلية الذى قصد به جانبين من جوانب الصياغة الجمالية فى نصوص شوقى، وهما ترتيب الزينة وتهيئة الانقلابات . ومن اللافت أن ما يدخل فى إطار ترتيب الزينة لدى حنين كاشف عن أن المبدأ الذى يستند إليه ذلك الترتيب ـ فى رؤية حنين النقدية ـ هو مبدأ المطابقة بالمعنى الكلاسيكى، سواء كان المقصود ما أسماه حنين الزينة الخارجية التى تنصرف إلى المظاهر المادية المرتبطة بالعصر الذى تدور فيه أحداث المسرحية، أم كان المقصود ما وصفه حنين بأنه الزينة الداخلية التى قصد بها مراعاة (عادات الأشخاص

واعتقاداتهم وكل ما من شأنه تذكير الناظر بعصرهم وبأصلهم العربى أو الفارسى أو المصرى أو الأندلسى أو الشركسى) [٩٩]، ورأى أن شوقى لم يستطع إجادة تلك الزينة الداخلية مدللا على ذلك بتكرار ما لاحظه، من قبل، عن تصوير شوقى العرب الأقدمين لاسيما عنترة وعبلة ومجنون ليلى .

ومن اللافت أن الانقلابات قد وضعها حنين فى إطار المحسنات التمثيلية بما يعنى أنه يراها عنصرا زائدا فى بناء الأحداث المسرحية على الرغم من أنها تعد عنصرا جوهريا فى بنية الحدث المسرحى . ومن اللافت أيضا أن حنين لم يقدم أى تعريف لمفهومه عن تلك الانقلابات، واكتفى بتقديم تقييمه لتعامل شوقى معها ؛ إذ رأى (أن شوقى لم يكثر من استعمالها، وإنما اقتصر على اللازم الضرورى . . ومع ذلك نراه لم ينجح فى هذا القليل الضرورى، فإنه لم يحسن واحدة منها، حتى فى أحرج المواقف و أدعاها للإبداع) [١٠٠] . وقدم نموذجين أحدهما من مسرحية مجنون ليلى وثانيهما من على بك الكبير، واكتفى بتحليل أولهما تحليلا كاشفا عن اقتداره على إدراك جوانب الصنعة الكتابية فى النص المسرحى[١٠١] .

(٣/٢)

كان تحليل حنين لكل الجوانب السابقة تحليلا لجوانب الشكل فى مسرحيات شوقى تحليلا يتابع الجزئيات والتفاصيل الفنية الصغيرة والدقيقة التى تتصل بمختلف جوانب الصياغة التشكيلية فى نصوص شوقى المسرحية. وفى مقابل ذلك قدم حنين درسا لجانب المضامين التى تنطوى عليها نصوص شوقى المسرحية، ومن المفيد أن نلحظ أن ذلك الدرس قدمه حنين فى سياقين مختلفين؛ أولهما ما قدمه فى ثنايا تحليله لعناصر الشكل، وثانيهما ما قدمه بعد انتهائه من تحليل عناصر الشكل. ولقد كان أولهما متصلا بما قدمه فى إطار بحثه عن الوسائل التى لجأ إليها شوقى لتعويض ما رآه حنين من نقص الجانب الفنى فى مسرحياته، فتناول ما أسماه الدعاية. ويبدو أن حنين قد وضع مصطلح الدعاية ليشير به إلى سعى شوقى إلى استخدام مسرحياته وسيلة للترويج لبعض الأفكار السياسية التى كانت مطروحة فى الثقافة المصرية إبان

كتابته لهذه المسرحيات . ورأى أن شوقى قد جعل من مسرحيتى عنترة وعلى بك الكبير وسيلة للدعاية للوحدة العربية، بينما قدم فى مسرحيات على بك الكبير وقمبيز ومصرع كليوباترا دعاية لمصر و تاج مصر. وأخذ يكشف عن الدعاية للقومية العربية فى مسرحيتى عنترة وعلى بك الكبير، فتوقف عند عدد من الفقرات التى وردت على ألسنة بعض الشخصيات الرئيسية فيها، وأبان عن مظاهر الدعوة للقومية العربية فيها كالحديث عن وحدة الأصل العربى، والحديث عن الطرق التى تؤدى إلى تحقيق الوحدة، والدعوة إلى أن تسود المحبة بين العرب. وعلل حنين وجود تلك الدعوة فى مسرحية عنترة خاصة بعدة عوامل تجمع بين الجوانب الاجتماعية والجوانب الذاتية المتصلة بشخصية شوقى (١٠٢) .

وسواء اتفق قارئ نصوص شوقى المسرحية مع رؤية حنين للدعاية أم لم يتفق معها، فإن من الدال أن نلحظ أن نظرة حنين إلى أدوار الدعاية فى مسرحيات شوقى كاشفة عن دلالتين تشير أولاهما إلى أن حنين كان ينطلق من تصور لا يفصل بين الشكل والمضمون؛ بدليل أنه جعل من المضمون أو من بعض جوانبه ذات علاقة جدلية، إلى حد كبير، بعناصر الشكل . وذلك كاشف عن رؤية نقدية واعية فى إطار تاريخ النقد المسرحى العربى فى ثلاثينيات القرن العشرين. على حين أن الدلالة الثانية تشير إلى أن حنين كان يتعامل مع المضمون بوصفه الفكرة أو الدعوة المباشرة التى ترد على لسان أو ألسنة الشخصيات المسرحية، ثم يسندها إلى الكاتب على أنها رؤيته هو، وذلك هو ذات الصنيع الذى تكرر عند عديد من النقاد الاجتماعيين المصريين فى عقود الأربعينيات والخمسينيات والستينيات من القرن العشرين (١٠٣) .

وأما السياق الثانى الذى تناول فيه حنين جانب المضمون فى نصوص شوقى المسرحية فهو ما قدمه بعد انتهائه من درس عناصر الشكل، وفيه غلب عليه البحث عن الدلالات الأخلاقية والتعليمية التى تتجلى فى مسرحيات شوقى. وقد عنون ذلك البحث بالعناوين التالية:«شوقى النفسانى» و«شوقى المهذب» و«شوقى الوطنى» و«شوقى والشعب». وما قدمه حنين تحت العناوين الثلاثة الأولى مضى فى مسارين، وهما البحث عن الدلالات الأخلاقية التى يمكن استنباطها ـ بطريقة غير مباشرة ـ من

نصوص شوقي، و الاكتفاء بتقديم بعض فقرات الحوار أو بعض الجمل التي وردت على ألسنة بعض الشخصيات . وفي المسار الأول كان حنين ينحو إلى النظر إلى الدلالات الأخلاقية والتعليمية من منظور يجعلها نتاجا لطرائق شوقي في الصياغة ؛ كأن يبحث حنين عن طريقة شوقي في التهذيب والتعليم؛ فيرى أن شوقي كانت له طريقتان في تحقيق ذلك الهدف تمثلت أولاهما (في أن يعرض أشخاصا حياتهم مثال الحياة الصالحة وأعمالهم منهاج صادق لأعمال الخيرين . والطريقة الثانية كانت في أن يصور أشخاصا فاسقين كأنطونيو وكليوباترا على شرط أن ينيلهم جزاءهم السيئ قبل الانتهاء) (١٠٤) . وأما في المسار الثاني فقد اكتفى حنين بتقديم بعض فقرات الحوار التي رأى أنها تعكس رؤية أحمد شوقي على نحو ما قدم صورة الشعب في مسرحيتي مصرع كليوباترا ومجنون ليلى .

(٣/٣)

وكان الجانب المتصل بموسيقى الشعر في مسرح شوقي موضوعا لوقفة ملائمة من لدن حنين الذي قدم دراسته له تحت مسمى «المبنى في روايات شوقي» مما يعني أن حنين جعل من المبنى مصطلحا خاصا بموسيقى الشعر المسرحي، ولما كان ذلك الجانب يصل بين الشعر والمسرح من ناحية، كما يصل بين شوقي والسابقين عليه من كتاب المسرح الشعري العربي من ناحية ثانية ـ فقد كان درسه من أكثر الجوانب ـ التي استطاع فيها حنين أن يجمع بين ربط مسرح شوقي بالتجارب العربية السابقة عليه من ناحية، وتناول عدد من المسائل العامة المتصلة بعديد من جوانب العلاقة بين الشعر العربي والمسرح الشعري من ناحية أخرى . ومن اللافت أن حنين قد أفاد من اجتهادات بعض النقاد العرب السابقين عليه لاسيما فيما يتعلق بمدى صلاحية الشعر العربي للمسرح وبالعلاقة بين الأوزان الشعرية والمعاني أو المجالات التعبيرية. ولقد انطلق حنين من أن الشعر العربي صالح للاستخدام في الروايات التمثيلية، وحاول ـ استنادا إلى ملاحظات سليمان البستاني (١٨٥٦ ـ ١٩٢٥) التي قدمها في مقدمته لترجمته الإلياذة التي نُشرت عام ١٩٠٤ ـ أن يحدد العلاقة بين كل وزن من الأوزان العربية التقليدية

والمجالات التى يمكن أن يجود ذلك الوزن فى التعبير عنها (١٠٥) . كما قدم ملاحظة دقيقة ترى أن استخدام البحور الموسيقية الرنانة يحسن أن يكون فى المواقف التى ترتفع فيها العواطف وتسمو، على حين أن البحور التى تقرب من النثر يحسن أن تستخدم فى مواقف «الهدوء» أو «البرود» الفكرى أو العاطفى (١٠٦)، وهى ملاحظة مؤسسة على فكرة العلاقة بين الوزن الشعرى والمجالات التى يكثر استخدامه فيها

ولما كانت تجربة شوقى فى الكتابة المسرحية متصلة بما سبقها من تجارب عربية، فقد كان ذلك دافعا لحنين ليقيم هذه التجارب قبل أن يتوقف عند ما قدمه شوقى ؛ فرأى أن الشعر العربى فى المسرحيات السابقة على شوقى (كان لا يزال خشنا قاسيا لا يلين للأحاديث المسرحية المتنوعة، ولا يجود فى بعض مواقف تتطلب سرعة فى التعبير ورشاقة . وذلك لأسباب قد ثبت لنا فيما بعد أنها تعود للمؤلفين، لا لطبيعة الشعر العربى) (١٠٧). وأخذ يرصد الملامح المميزة لاستخدامات شوقى للأوزان والقوافى فى مسرحه، فلاحظ أن شوقى قد تجاوز سابقيه بمراحل ؛ إذ كان على - خلاف معظمهم - (لا يحرص على وحدة الفصل الواحد أو المشهد الواحد إن أعجزه الفصل، وإنما يعبث بالبحور عبثا تاما، فتراه ينتقل بسرعة لا تعادلها سرعة من طويل إلى قصير أو بالعكس، ومن أبيات لا موسيقية إلى أبيات هى السحر والنغم)(١٠٨) . كما رأى أن شوقى يلجأ إلى تنويع القوافى تنويعا شديدا حتى أنه يجعل المخاطب يجيب المتحدث إليه بعجزٍ تكملةً لبيتٍ قال صدرَه ذلك المتحدَّثُ إليه فى قافية مختلفة عن قافية البيت السابق عليه، رغم اتفاق البيتين فى الوزن الشعرى . كما وصف شوقى بأنه (عرف كيف يخص كل موقف بما يلائمه من اللهجة الشعرية، وقد أجاد الشاعر حيث استعمل المخاطبة والتجاوب . . . وأبدع فى قصائده الطوال إبداعه فى طويلاته خارج الروايات) (١٠٩) . وقدم أمثلة لتلك القصائد التى نلحظ أن معظم - إن لم يكن كل - من تناولوا مسرحه شوقى من بعده لم يختلفوا حول هذا الرأى الذى سبقهم حنين إلى تقديمه (١١٠) .

(٤/٣)

هذا الدرس الجمالى المستقصى لمختلف عناصر الصياغة الجمالية في مسرحيات شوقى أوصل حنين إلى نتيجة مؤداها أن شوقى (قد حلّق فى الغناء وهوى فى التمثيل، وهذا طبيعى عند أمثال شاعرنا ؛ لأن التمثيل يتطلب درسا، والتمثيل يتطلب مطالعة واسعة، والتمثيل يتطلب وقتا للتأليف، وعملا جديا وجهادا قويا . . . . وشوقى لم يكن من أصحاب الدرس والمطالعة والعمل والصبر. فأخفق حيث لمع من هم دونه عبقرية ونبوغا، وأجاد حيث أخفق أولئك فبقيت له منزلته بين الشعراء الغنائيين)(١١١) . وبصرف النظر عما فى ذلك الاستنتاج الأخير من دقة أو من صواب فى التعليل فإنه كان يلتقى مع ما قدمه طه حسين فى كتابه «حافظ وشوقى» الذى صدر قبل دراسة حنين بعام واحد فقط (١١٢) . وإن كان طه حسين قد اكتفى بتقديم ذلك الحكم دون تحليل لنتاج شوقى فى المسرح الشعرى، على حين أن حنين قدم ـ كما تبدى فى الفقرات السابقة من هذه القراءة ـ درسا جماليا لطرائق شوقى فى صياغة مسرحياته، وإن استمد كثيرا من مقولاته النظرية من النقد الكلاسيكى الفرنسى المحدث ومن بعض النقاد العرب المحدثين السابقين عليه كنجيب حبيقة أو المعاصرين له كلويس شيخو وسليمان البستانى، فكان درسه لمسرحيات شوقى خطوة لها أهميتها على طريق تأصيل النقد المسرحى الجمالى فى النقد العربى فى ثلاثينيات القرن العشرين .

(٤)

هذه القراءة لدراسة إدوار حنين شوقى على المسرح تتطلب وقفة أخيرة تقوم بتقديم تقييم عام يبلور أبرز النتائج التى يمكن أن نستخلصها من هذه الدراسة، ففضلا عما قدم ـ فى ثنايا التحليل ـ من استنتاجات جزئية تتصل ببعض جوانب دراسة حنين أو طرائقه فى التعامل مع نصوص شوقى المسرحية، أو ما تبلور ـ فى فقرات مختلفة من التحليل ـ من نتائج كلية تبلور حصاد تشريح عدة جوانب من دراسة حنين ـ فضلا عن هذا وذاك يمكننا أن نتناول بعض النتائج العامة التى تسعى إلى بلورة موقف ـ نقدى وتقييمى معا ـ من دراسة حنين.

كان منطلق درس حنين لنصوص شوقى المسرحية هو المنطلق الجمالى الذى وصفه حنين بأنه الدرس الفنى، وكانت النقطة الأساسية التى يبدأ منها حنين ممارسته النقدية هى نصوص شوقى، وكان يغلب على حنين تقديم بعض التعريفات النقدية الموجزة التى تحدد كيفية النظر إلى نصوص شوقى، كما تُوجِّه القارئ إلى المدخل الذى يتعامل حنين ـ من خلاله ـ مع هذا الجانب أو ذاك من نصوص شوقى . وكان المنطلق الجمالى عند حنين يعنى بالدرس المفصل لعناصر البناء الجمالى فى نصوص شوقى ؛ يستوى هذا فى أن تكون هذه العناصر أساسية كالحدث ـ أو الحادثة أو الواقعة ـ بتعبير حنين ـ أو ثانوية كالتنسيق الخارجى أو التنسيق الداخلى . وكان المنطلق الجمالى منتجا لمنحى جمالى ساد على دراسة حنين لعناصر البناء فى مسرحيات شوقى، بل إنه كان الموجه الأساسى لإدراك حنين العلاقات الرابطة سواء بين عناصر البناء من ناحية، أو بين عناصر البناء والمضمون من ناحية ثانية على نحو ما تبدى فى تناوله للدعاية بوصفها وسيلة من الوسائل التى لجأ إليها شوقى لتعويض نقص الجانب الفنى فى مسرحياته فيما يرى حنين. ومن هذه الزاوية يستطيع القارئ أن يصف دراسة حنين بأنها كانت تتسم بالاتساق بالمعنى الذى طرحته القراءة فى فقرتها الأولى. كما أن دراسة حنين قد تركزت حول العناصر الجمالية الخالصة فيما عدا بعض الجوانب التى خرجت فيها على تلك العناصر، وإن كان من الواضح أن ذلك الخروج كان وسيلة لخدمة المنحى الجمالى على نحو ما يبدو من توقف حنين أمام السؤال ـ الذى كانت له أهميته فى لحظة كتابته دراسته ـ عن أسباب عدم وجود المسرح فى الأدب العربى الوسيط ، فرغم تقديم حنين تفسيرات تقوم على علل بيئية واجتماعية وثقافية إلا أن السؤال ذاته كان موظفا لخدمة المنحى الجمالى ؛ إذ إن حنين كان ينطلق من مفهوم جمالى للمسرحية بوصفها «تمثيل أو عرض واقعة خيالية أم اختراعية بواسطة أشخاص تنطبق أفعالهم وأقوالهم على حقيقة الواقع أو الاحتمال» . وحين توقف حنين أمام العلاقة بين الشعر العربى بأوزانه التقليدية والمسرح وقيم تجارب الشعراء العرب السابقين على شوقى، فقد كان يهدف إلى وضع تجربة شوقى فى الكتابة المسرحية فى إطار تاريخ النوع الأدبى الجديد الذى تنتمى إليه فى الأدب العربى .

ويبدو أن تركيز حنين على دراسة مختلف عناصر البناء الجمالي في نصوص شوقي المسرحية قد جعله يوازن بين إعطاء العناصر الأساسية ـ كالحادثة والشخصيات ـ أهميتها، والالتفات إلى المهام المتعددة التي تؤديها العناصر الصغرى في ذلك البناء. ومن هنا يمكن أن يوصف صنيعه النقدي بصفة التكامل التي تعني ـ كما قدمت هذه القراءة من قبل ـ قدرة الدرس النقدي على استيعاب مختلف عناصر الظاهرة أو الموضوع المدروس من المنظور الذي كان الناقد ينطلق منه . ولعل ما لاحظناه ـ فيما مضى ـ من غلبة الدرس النصي على تعامل حنين مع النصوص، واعتماده المقارنة وسيلة كاشفة عن هوية نصوص شوقي ـ سواء كانت مقارنة بين النصوص وأصولها الأولى، على نحو ما تبدى في تحليله لمسرحية مجنون ليلى، أو مقارنة بين النصوص المختلفة من مسرحيات شوقي ـ دال مؤكد على تحقق التكامل في الدرس التطبيقي الذي قدمه حنين .

وإذا أعاد القارئ تأمل بعض الجوانب المتصلة بصنيع حنين النقدي فسيلحظ أن هناك عددا من الجوانب الدالة التي تتمثل في عدد من الظواهر، أهمهما : ارتباط صنيع حنين النقدي بعدد من المصطلحات التي تتصل اتصالا مباشرا بما قدمه من درس جمالي ؛ كمصطلحات الحادثة، والواقعة، والمفاجأة، والمناجاة، وغيرها من المصطلحات التي قدمها حنين أو أفادها من السابقين عليه، كما غلب عليه ـ في تطبيقه النقدي ـ الالتزام بدلالاتها لديه . واعتماده على استكشاف العلاقات التي تربط بين عناصر الظاهرة الواحدة، وذلك ما يجليه، بوضوح، إعادة النظر إلى الفقرات المختلفة التي حلل فيها عناصر البناء في نصوص شوقي . واقتداره على أن يبلور رؤية جمالية تؤطر بدقة الهوية الجمالية لمسرحيات شوقي، بل إن كثيرا من عناصر تلك الرؤية قد ظلت قائمة عند النقاد التالين له، وما تزال باقية حتى الآن لدى كثيرين من دارسي مسرح شوقي . وانطلاقه من مفهوم للمسرح يجمع بين الجانبين الأدبي والأدائي فيه، مما كان يزيل الفجوة القائمة بين هذين الجانبين في النقد العربي الحديث، بل إنه بتأكيده على حيوية الجانب الأدائي في النصوص المسرحية قد استطاع أن يقدم توصيفا دقيقا لمسرحيات شوقي .

إن تلك الجوانب السابقة تجعل من الممكن وصف دراسة حنين بأنها كانت تأصيلا للنقد المسرحى الجمالى فى ثلاثينيات القرن العشرين، بقدر ما هى تأصيل لمنهجية جمالية فى دراسة النصوص المسرحية فى الوقت ذاته . ولكن ذلك لا ينفى أن هناك عددا من الظواهر السلبية فى دراسة حنين، وهى : بروز المنحى التعميمى فى بعض أحكامه ولاسيما ما يتصل بطبيعة الخيال العربى أو الجاهلى تحديدا ، وعدم الالتزام، أحيانا، بالضبط المصطلحى على يبدو فى استخدامه مصطلح الرواية التمثيلية ؛ فعلى الرغم من شيوع هذا المصطلح فى النقد العربى منذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى الأربعينيات من القرن العشرين(١١٣)، وعلى الرغم من أن حنين قدم فى إطار ذلك المصطلح تعريفا دقيقا للمسرحية ـ فإن استخدام ذلك المصطلح دال على عدم الدقة المصطلحية التى هى مقوم أساسى لكل ممارسة نقدية لاسيما تلك الممارسات التى تؤصل نهجا جديدا أو تعيد بلورة اتجاه قائم . واختزال حنين بعض أحكامه النقدية مما كان يتصل بما يبدو فى دراسته ـ أحيانا ـ من منحى انطباعى . ثم وضوح نمط من أنماط النقد التجزيئى الذى يفرط فى تفتيت النصوص المدروسة.

ولكن تلك الظواهر لا تقدح فى دور دراسة حنين فى تأصيل الاتجاه الجمالى فى النقد المسرحى العربى فى ثلاثينيات القرن العشرين، وفى استباق النقاد إلى تقديم منظور متكامل فى دراسة إبداع عربى من الأنواع الأدبية الحديثة، وفى تعبيد الطريق أمام دارسى مسرح أحمد شوقى . ولعل ذلك ما يتأكد من ملاحظة أن هذه القراءة قد أبانت عن أن معظم الاستنتاجات الجمالية التى توصل إليها حنين فيما يتصل بنصوص شوقى المسرحية قد ظلت باقية لدى التالين من نقاد شوقى، ونظرة إلى الفقرات السابقة المتصلة بهذا الجانب تؤكد أن دراسة حنين قد رسخت تقييما لمسرح شوقى ظل مؤثرا على امتداد سبعة عقود من القرن العشرين .

الهوامش

(١) حول هذا الجانب يمكن مراجعة الدراسات التالية :

ـ سعد الدين حسن دغمان : الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي، جامعة بيروت العربية، ١٩٧٣ .

ـ فائق أحمد مصطفى : أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر، دار الرشيد للنشر، العراق ١٩٨٠ .

(٢) ذكر علي شلش أن جورجي زيدان قد أشار إلى كتيب كليمات في علم الروايات في مجلة الهلال عام ١٨٩٤، ثم قال (ويبدو أن هذا الكتيب المجهول، الذي لم ينوه به أحد سواه في مصر، لم يكن ذا بال، وإلا لنال اهتماما أكبر في عرض ما جاء به على نحو ما كان يفعل أحيانا. ولكن كان من المنتظر أن يثير فيه الحماسة لمناقشة قضايا التأليف والترجمة، أو يفتح من خلاله باب المناقشة النظرية في الموضوع . ومع ذلك لم يفعل، واكتفى بملاحظاته المجاملة العابرة). انظر:علي شلش : نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، طبع مكتبة غريب، القاهرة ١٩٩٢، ص٨٦ . ومن المفيد أن نلاحظ أنه بعد ذلك بسنتين فقط عثر محمد كامل الخطيب على فصل من هذا الكتاب ونشره ضمن استدراكاته على نظرية الرواية والتي قدمها ـ أي المستدركات ـ في الجزء الثاني من كتابه نظرية المسرح ، انظر : نظرية المسرح، الجزء الثاني، ص ـ ص ١٠٣٧ ـ ١٠٤٨، طبع وزارة الثقافة السورية، ١٩٩٤ .

أما كتاب قضية التمثيل الفكاهي فقد أشار إليه أحمد شمس الدين الحجاجي، ولم يعثر عليه، وإن عرض كتابات النقاد عنه في الدوريات عند صدوره في عام ١٩١٩، انظر : أحمد شمس الدين الحجاجي : النقد المسرحي في مصر (١٨٧٦ ـ ١٩٢٣) الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، ١٩٩٣، ص ـ ص ١٤٨ ـ ١٤٩ .

(٣) انظر نشرة الكتاب في مجلة المشرق على النحو التالي :

- التمثيل العربى، عدد تشرين - كانون الأول، ١٩٣٤، ص - ص ٥٦٣ - ٥٨٠ .

- شوقى والتاريخ : تلخيص رواياته - موقفه من التاريخ ، عدد كانون الثانى - آذار ١٩٣٥، ص - ص ٦٨ - ٩٢ .

- شوقى والفن، عدد نيسان - حزيران ١٩٣٥، ص - ص ٢٧٣ - ٢٨٩ .

- شوقى والفن، نظرات تحليلية فى مصرع كليوباترا، عدد تموز - أيلول ١٩٣٥، ص - ص ٣٩٤ - ٤٢٨ .

(٤) انظر نجيب الحداد : مقابلة بين الشعر العربى والشعر الإفرنجى، منشور ضمن مختارات المنفلوطى، الطبعة الرابعة، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ١٩٥٤، ص - ص ١٢٨ - ١٤٥ .

(٥) انظر : أحمد شمس الدين الحجاجى : النقد المسرحى فى مصر (١٨٧٦ - ١٩٢٣)، مرجع سابق، ص - ص ٧٣ - ٨٢ .

(٦) حول التأثيرات الأوربية فى مفهوم الخيال عند الإحيائيين، انظر : جابر عصفور : قراءة التراث النقدى، الطبعة الأولى، دار سعاد الصباح، القاهرة - الكويت ١٩٩٣، ص - ص ٣٢٨ - ٣٣٢ .

(٧) لتفصيل هذا الجانب عند أحمد ضيف، انظر دراستنا : خطاب التجديد النقدى عند أحمد ضيف، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٣، ص - ص ٨١ - ٩١ .

(٨) انظر : محمد تيمور : حياتنا التمثيلية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣، ص - ص ١٠١ - ١٤٩ . ومن الجدير بالذكر أن نسجل هنا أمرين : أن هذا القسم كان، فى الأصل، مقالات نشرها تيمور فى جريدة السفور عام ١٩٢٠ . كما أن الطبعة الأولى من هذا الكتاب قد صدرت عام ١٩٢٢ .

(٩) انظر : قسطاكى الحمصى : منهل الوراد فى علم الانتقاد ، الجزء الثالث، مطبعة العصر الجديد، حلب ١٩٣٥، ص - ص ٢٥ - ٢٩ .

(١٠) انظر أحمد أمين : النقد الأدبي، الطبعة الخامسة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٣، ص ـ ص ٩٢ ـ ٩٩، ١٠٧ ـ ١٥٨ حيث يعرض للقصة والمسرحية .

وانظر أيضا : أحمد حسن الزيات : في أصول الأدب : محاضرات ومقالات في الأدب العربي، الجزء الأول، لجنة التأليف والترجمة، ١٩٣٥، ص ـ ص ١٢٥ ـ ٢١٨ .

(١١) إدوار حنين : التمثيل العربي، مجلة المشرق، عدد تشرين ـ كانون الأول، ١٩٣٤، ص ـ ص ٥٦٤ ـ ٥٦٥ .

(١٢) إدوار حنين : التمثيل العربي، المرجع السابق، ص ٥٦٥ .

(١٣) إدوار حنين :التمثيل العربي، ص ٥٦٦ .

(١٤) انظر : التمثيل العربي، ص ٥٦٦ .

(١٥) التمثيل العربي، ص ٥٦٨ .

(١٦) التمثيل العربي، ص ٥٦٩ .

(١٧) التمثيل العربي، ص ٥٦٩ .

(١٨) المرجع السابق، ص ٥٧٣ .

(١٩) التمثيل العربي، ص ٥٦٣، وانظر ص ـ ص ٥٧٣ ـ ٥٧٧ حيث تناول حنين تحليله.

(٢٠) إدوار حنين : شوقي والتاريخ، مجلة المشرق، عدد كانون الثاني ـ آذار ١٩٣٥، ص ٦٨ .

(٢١) انظر : طه وادي : شعر شوقي الغنائي و المسرحي، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١، ص ٨٢ .

(٢٢) إدوار حنين : شوقي والتاريخ، ص ٨٥ .

(٢٣) إدوار حنين : شوقي والتاريخ، ص ـ ص ٧٥ ـ ٨٤ .

(٢٤) شوقي والتاريخ، ص ٨٥ .

(٢٥) إدوار حنين : شوقى والتاريخ، ص ٨٩ .

(٢٦) إدوار حنين : شوقى والفن، المشرق ، عدد نيسان ـ حزيران ١٩٣٥ ، ص ٢٨٠ .

(٢٧) شوقى والفن، ص ٢٨٢ .

(٢٨) إدوار حنين : شوقى والفن : شوقى وبعض المبادئ المسرحية ، مجلة المشرق، عدد تموز ـ أيلول ١٩٣٥ ، ص ٣٩٤ .

(٢٩) إدوار حنين : شوقى والفن ، ص ٣٩٥ .

(٣٠) إدوار حنين : شوقى والفن، ص ٣٩٨ .

(٣١) المرجع السابق، ص ٤٠٦ .

(٣٢) إدوار حنين : شوقى والفن، ص ٤٠٧ .

(٣٣) انظر : مصطفى ناصف : صوت الشاعر القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢ .

(٣٤) عباس محمود العقاد : الشعر ومزاياه : مقدمة ديوان لآلئ الأفكار لعبد الرحمن شكرى، طبعة منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٦٠ ص ١٠٦ .

(٣٥) انظر مقدمة مسرحيته لولا المحامى المنشورة عام ١٩٢٤ ، نقلا عن هاشم ياغى: النقد الأدبى الحديث فى لبنان، الجزء الثانى: المدارس النقدية ، دار المعارف ١٩٦٨ ، ص ١٥٧ .

(٣٦) انظر دراستنا : خطاب التجديد النقدى عند أحمد ضيف، مرجع سابق، ص ـ ص ٨٢ ـ ٨٣ .

(٣٧) انظر : محمد مندور : المسرح، الطبعة الثالثة ، دار المعارف، ١٩٨٠ ، ص ـ ١٤ ـ ١٥ ، وانظر أيضا كتابه : مسرحيات شوقى، طبع نهضة مصر، دون تاريخ، ص ـ ص ٤ ـ ٥ . ويجدر أن نلاحظ أن مندور رفض رأى حنين الذى يرد غياب المسرح عن الأدب العربى الوسيط إلى تحريم الإسلام للتمثيل، انظر مسرحيات شوقى، ص ١٠ .

(٣٨) انظر : محمد كامل الخطيب محرر ومقدم : نظرية المسرح، الجزء الأول، وزارة الثقافة السورية، ١٩٩٤، ص ـ ص ٢٨١ ـ ٣٠٢ .

(٣٩) إدوار حنين : التمثيل العربي، مرجع سابق، ص ٥٦٩ .

(٤٠) إدوار حنين : التمثيل العربي، ص ٥٦٧ .

(٤١) وصف هاشم ياغي تلخيص حنين لمسرحية مصرع كليوباترا بالإيجاز والحياد، انظر كتابه : النقد الأدبي الحديث في لبنان، الجزء الثاني : المدارس النقدية، دار المعارف، ١٩٦٨، ص ١٦١ .

(٤٢) إدوار حنين : شوقي والتاريخ، مجلة المشرق ، عدد كانون الثاني ـ آذار١٩٣٥، ص ٦٨ .

(٤٣) المشرق، العدد السابق، ص ٧٢ .

(٤٤) المشرق، العدد نفسه، ص ٧٥ .

(٤٥) عباس محمود العقاد : رواية قمبيز في الميزان، مطبعة المجلة الجديدة، دون تاريخ، ص ١٩ .

(٤٦) العقاد : رواية قمبيز في الميزان، ص ٤٩ .

(٤٧) ادوار حنين : شوقي والتاريخ، مجلة المشرق، العدد السابق، ص ـ ص ٧٥ ـ ٧٦ .

(٤٨) انظر : ادوار حنين : مجلة المشرق، العدد السابق، ص ـ ص ٨٩ ـ ٩٢ .

(٤٩) انظر : ادوار حنين : المشرق، العدد السابق، ص ٧٥ .

(٥٠) انظر : محمود حامد شوكت : المسرحية في شعر شوقي، مطبعة المقتطف والمقطم، ١٩٤٧، ص ـ ص ٧٤ ـ ٨١ .

(٥١) محمود حامد شوكت : المسرحية في شعر شوقي، ص ٨٤ .

(٥٢) ادوار حنين : شوقي والتاريخ، مجلة المشرق، العدد السابق، ص ٨٥ .

(٥٣) انظر : ادوار حنين، المرجع السابق، ص ـ ص ٨٥ ـ ٨٦ .

(٥٤) محمود حامد شوكت : المسرحية في شعر شوقي، مرجع سابق، ص ١٢٢ ، وانظر أيضا موقف محمد مندور في كتابه : مسرحيات شوقي، دار نهضة مصر، دون تاريخ، ص ـ ص ٨٦ ـ ٩١ .

(٥٥) أحمد شمس الدين الحجاجي : المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، كتاب الهلال، دار الهلال، ١٩٩٥ ، ص ١٧١ .

(٥٦) ادوار حنين : شوقي والتاريخ، مجلة المشرق، العدد السابق، ص ٨٨ .

(٥٧) ادوار حنين : المرجع السابق، ص ٨٨ .

(٥٨) حول هذه الظاهرة في الرواية العربية وفي المسرح العربي السابقين على شوقي والمعاصرين له انظر :

ـ عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ ـ ١٩٣٨)، الطبعة الرابعة، دار المعارف، ١٩٨٣ ، ص ـ ٩٩ ـ ١٠٢ ، حيث يتناول روايات جرجي زيدان.

ـ محمد يوسف نجم : المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧ ـ ١٩١٤)، الطبعة الثالثة، دار الثقافة، بيروت ١٩٨٠ ، ص ـ ص ٢٩٤ ـ ٢٩٥ ، ٣١٤ ـ ٣١٧ ، حيث يتناول عددا من المسرحيات التاريخية .

(٥٩) انظر : المسرحية في شعر شوقي، مرجع سابق، ص ـ ص ٤١ ـ ٤٢ ، حيث يتناول شوكت هذه الظاهرة في مسرح شوقي. وانظر أيضا تناول عبد المحسن طه بدر لهذه الظاهرة، في تحليله المقارن بين الطبعة الأولى لمسرحية على بك الكبير وطبعتها المتداولة، وقد استخدم في توصيف هذه الظاهرة مصطلح العقدة، ومن ثم تناول العقدة الرئيسية والعقدة الثانوية اللتين جعلهما أساس الصراع في المسرحية. انظر دراسته : الطبعة المجهولة من مسرحية على بك الكبير، منشورة ضمن كتابه : دراسات في تطور الأدب العربي الحديث، الطبعة الأولى، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩٣ ، ص ـ ص ١٤٢ ـ ١٤٧ .

(٦٠) انظر : محمد مندور: مسرحيات شوقى، ص ـ ص ٨٨ ـ ٨٩، حيث يحلل مسرحية :عنترة ويستحسن الازدواج فى نهايتها.

(٦١) انظر : أحمد شمس الدين الحجاجى : المسرحية فى الأدب العربى الحديث، ص ـ ص ٧٥ ـ ١٥١، حيث يقدم تحليلات لكل نصوص شوقى الشعرية.

(٦٢) إدوار حنين : شوقى والتاريخ، ص ـ ص ٨٨ ـ ٨٩ .

(٦٣) شوقى والتاريخ، ص ٨٩ .

(٦٤) انظر كتابه : المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث، مرجع سابق.

(٦٥) إدوار حنين : التمثيل العربى، ص ٥٨٠ .

(٦٦) انظر : نجيب حبيقة : فن التمثيل، مجلة المشرق، السنة الثانية (١٨٩٩)، العدد الثانى، ص ـ ص ٣٤١ ـ ٣٤٥ .

(٦٧) انظر : إدوار حنين : شوقى والفن، ص٢٧٤ .

(٦٨) إدوار حنين : شوقى والفن، ص ٢٧٤ .

(٦٩) إدوار حنين : شوقى والفن، ص ٢٧٤ .

(٧٠) انظر ـ على سبيل المثال ـ الملاحظات التى قدمها شوكت فى تحليله لمسرحية مصرع كليوباترا، المسرحية فى شعر شوقى، ص ـ ص ٥١ ـ ٥٤ .

(٧١) لويس شيخو : علم الأدب، الجزء الأول، الطبعة الثانية، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٨٩٧، ص٣٤٧ .

(٧٢) نجيب حبيقة : فن التمثيل ، مجلة المشرق، السنة الثانية (١٨٩٩)، العدد ١١، ص ٥٠١ .

(٧٣) انظر : نجيب حبيقة : فن التمثيل، المرجع السابق، ص ٥٠١ ـ ٥٠٧ .

(٧٤) إدوار حنين : شوقى والفن، مرجع سابق، ص ـ ص ٢٧٤ ـ ٢٧٥ .

(٧٥) إدوار حنين : شوقى والفن، ص ٢٧٥ .

(٧٦) انظر : إدوار حنين : شوقى والفن، ص ـ ص ٢٧٥ ـ ٢٧٦ .

(٧٧) نجيب حبيقة : أصول التمثيل، مجلة المشرق (١٨٩٩) ، العدد الثالث، ص ـ ص ١٥٧ ـ ١٥٨ .

(٧٨) إدوار حنين : شوقى والفن، ص ٢٧٦ .

(٧٩) انظر : المسرحية فى شعر شوقى ص ٨٠ .

(٨٠) انظر : أحمد شمس الدين الحجاجى : الأسطورة فى الأدب العربى، دار الهلال، ١٩٨٣ ، ص ـ ص حيث يقدم تحليله للمسرحية من المنظور الذى أشرنا إليه فى المتن .

(٨١) إدوار حنين : شوقى والفن، ص ٢٧٦ .

(٨٢) إدوار حنين : شوقى والفن، ص ٢٧٧ .

(٨٣) يرى حامد شوكت أن مسرح شوقى يقوم على نواة غنائية، ولكن شوقى كان يخلط بين المسرح والقصة، أو بين الصفة القصصية الغنائية التى تعتمد على الحكاية والخطابة، والصفة المسرحية التى تعتمد على الشخصية والحادثة. على حين يرى أحمد شمس أن نصوص المسرح العربى الشعرى قد قامت ـ منذ بداية المسرح العربى الحديث ـ على الجمع بين الأشكال المسرحية والسرد والحكاية التى تسربت إلى هذه النصوص من فنون الفرجة الشعبية . انظر:

ـ محمود حامد شوكت : المسرحية فى شعر شوقى، ص ٣٧، ٤٠ .

ـ أحمد شمس الدين الحجاجى : المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث، ص ـ ص ١١ ـ ٤٠ .

(٨٤) إدوار حنين : شوقى والفن، ص ٢٧٨ .

(٨٥) انظر : شكرى عياد محقق ومترجم : كتاب أرسطوطاليس فى الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص : ٣٢ ، ٥٠، ٥٢، ٨٨ . ومن الملاحظ أن محمد غنيمى هلال قد استخدم هذا المصطلح فى عرضه لنظرية أرسطو فى

التراجيديا، انظر كتابه : النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، دون تاريخ.

(٨٦) إدوار حنين : شوقي والفن، ص ٢٧٨ .

(٨٧) انظر : شوقي والفن، ص ٢٧٩ .

(٨٨) إدوار حنين : شوقي والفن، ص ٢٧٩ .

(٨٩) شوقي والفن، ص ٢٧٩ .

(٩٠) انظر : عباس محمود العقاد :شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، طبعة نهضة مصر، القاهرة ١٩٨١، ص ١٥٩، ١٦٠ .

(٩١) انظر : محمود حامد شوكت : المسرحية في شعر شوقي ، ص ٤٣، ٤٥ .

(٩٢) إدوار حنين : شوقي والفن، ص ٢٧٩ .

(٩٣) إدوار حنين : شوقي والفن، ص ٢٧٩ .

(٩٤) إدوار حنين : شوقي والفن، ص ٢٨١ .

(٩٥) إدوار حنين : شوقي والفن، ص ٢٨١ .

(٩٦) إدوار حنين : شوقي والفن، ص ٢٨٢ .

(٩٧) إدوار حنين :شوقي والفن، ص ٢٨٦ .

(٩٨) انظر : شوقي والفن، ص ـ ص ٢٨٧ ـ ٢٨٨ .

(٩٩) إدوار حنين : شوقي والفن : شوقي وبعض المبادئ المسرحية، ص ٣٩٤ .

(١٠٠) إدوار حنين : شوقي والفن، المرجع السابق، ص ٣٩٥ .

(١٠١) إدوار حنين : شوقي والفن، المرجع السابق، ص ـ ص ٣٩٥ ـ ٣٩٨، حيث يقدم حنين ـ في تحليله لنموذج الانقلاب في مجنون ليلى ـ تحليلا دقيقا كاشفا عن عمق إدراكه لطبيعة الصياغة المسرحية؛ وذلك بربطه بين اكتشاف خصوصية اللحظة التي يتم فيها الانقلاب وما تمليه من صياغة لعلاقات

الأطراف من ناحية، وطرائق الصياغة اللغوية من ناحية أخرى .

(١٠٢) انظر : إدوار حنين : شوقي والفن ، مرجع سابق، ص ـ ص ٢٨٥ ـ ٢٨٦ .

(١٠٣) حول هذه الظاهرة عند النقاد الاجتماعيين (١٩٤٥ ـ ١٩٦٧) انظر دراستنا : الخطاب النقدي والأيديولوجيا : دراسة للنقد المسرحي عند نقاد الاتجاه الاجتماعي في مصر١٩٤٥ـ ١٩٦٧)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٢، ص ـ ص ٧٩ ـ ٨٠، ١٠٩ ـ ١١٠ .

(١٠٤) إدوار حنين : شوقي والفن : شوقي وبعض المبادئ المسرحية، ص ٤٠١ .

(١٠٥) انظر : إدوار حنين ، شوقي والفن، المرجع السابق، ص ـ ص ٤٠٢ ـ ٤٠٤ .

(١٠٦) انظر : شوقي والفن، المرجع السابق، ص٤٠٤ .

(١٠٧) شوقي والفن، المرجع السابق، ص ٤٠٤ .

(١٠٨) شوقي والفن، ص ٤٠٦ .

(١٠٩) المرجع السابق، ص ٤٠٦ .

(١١٠) انظر ـ على سبيل المثال ـ رأي حامد شوكت في كتابه : المسرحية في شعر شوقي، ص ـ ص ٣٦ ـ ٣٧ . وانظر أيضا رأي أحمد شمس الدين الحجاجي في كتابه : المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث ، ص ـ ص ١٠٣ ـ ١١٨ حيث يتناول غنائية الشخصيات في مسرحيات شوقي، وفي ذلك الإطار يرد حديثه عن عدد من القصائد التي أشار إليها حنين.

(١١١) إدوار حنين : شوقي والفن ، ، المرجع السابق، ص ٤٢٧ .

(١١٢) انظر : طه حسين : حافظ وشوقي، ضمن الأعمال الكاملة، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٢، ص ـ ص ٥٠٩ ـ ٥١٠ .

(١١٣) حول هذه الظاهرة في النقد المسرحي والقصصي، انظر: عبد الرحيم محمد عبد الرحيم : أزمة المصطلح في النقد القصصي، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، ١٩٨٧ ص ـ ص ٩٨ ـ ١٠٧ .

الفصل الثالث

خطاب النقد التفسيرى عند
شوقى ضيف
(الصيغ والعمليات النقدية)

(١)

التفسير مصطلح من المصطلحات النقدية المتواترة لدى اتجاهات نقدية معاصرة، وتختلف دلالته من اتجاه إلى آخر، كما تتعدد العمليات النقدية الناتجة عنه داخل كل اتجاه منها، ولدى كل ناقد، ولقد برز الاهتمام بدور التفسير فى خطابات نقدية مختلفة فى النصف الثانى من القرن العشرين، وحمل فى كل منها دلالة محددة؛ فبينما تبلورت الهرمنيوطيقا بوصفها علم القواعد التى تحكم تفسير النصوص الأدبية، والدينية، والتاريخية، والفلسفية - فإن التفسير قد أضحى ، فى إطار ذلك العلم، الممارسة التطبيقية لتلك القواعد، من منظور التركيز على علاقة المفسِّر بما يفسره[١].

وإذا كان الاتجاه الهرمنيوطيقى يؤسس مفهوم التفسير تأسيساً فلسفيًا ينبنى على أساس تصور رواده لمفهوم الوجود وكيفية إدراك الذات العارفة واتصالها به - فإن ثمة منظوراً آخر يتعامل مع التفسير بوصفه العملية الأساسية التى يقوم بها الناقد الأدبى، وينطلق هذا المنظور- الذى يتجلى فى بعض كتابات إدوار سعيد وفريدريك جيمسون- من النظر إلى النقد (بوصفه ممارسة للتفسير) [٢]. وتتولد ماهية النقد لديهما عن مهمته؛ فالنقد (بوصفه شكلا من أشكال التفسير النصى تتمثل وظيفته فى كونه موقعاً ممتازاً للكلية الأخلاقية والإدراكية والسياسية، وبوصفه ممارسة - إن لم تكن راديكالية - بصورة جوهرية - فإنها تميل إلى أن تكون كذلك)[٣] مما يشير إلى أن مهمة النقد مهمة اجتماعية فعالة تستهدف - عبر الاتكاء على التفسير- الإسهام فى تغيير الواقع الاجتماعى.

وإذا كان الاتجاهان السابقان قد تعاملا مع التفسير بوصفه العملية النقدية الأساسية فى خطاباتهما النقدية فإن ثمة من جعل التفسير عملية نقدية محورية - فى خطابه النقدى - تلى عملية تحليل البنى الداخلية للأعمال الفنية؛ فجولدمان جعل من دراسة بنية العمل الأدبى عملية فهم، بينما جعل من الشرح/ التفسير عملية تستهدف درس بنية النصوص الأدبية فى إطار الكلية الاجتماعية التى ولدتها، بحيث تصبح تلك البنية الاجتماعية الإطار المرجعى الكاشف عن القيم الاجتماعية التى يتضمنها

العمل الأدبى دون أن تتجلى فيه مباشرة، كما أن ذلك العمل يسهم ، بفعالية ، فى تشكيلها فى الآن نفسه(٤)، مما يجعل من عملية إعادة ضم العمل الفنى - بعد تحليل بنيته - إلى سياقه الاجتماعى عملية شارحة ومفسرة لرؤية العالم التى يجسدها ذلك العمل دون أن تتبدى فيه تبدياً مباشراً.

ورغم أن النقد العربى الحديث لم يتعرف تلك الاتجاهات إلا فى العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين - فإن من الواضح أنه قد عرف - منذ منتصف العشرينيات - اتجاهاً نقديًا يمكن أن يوصف بأنه اتجاه تفسيرى، وإن اختلفت - بطبيعة الحال - دلالة التفسير ومقوماته لدى أصحاب هذا الاتجاه ورواده عن دلالته لدى الاتجاهات المعاصرة. وتكاد دراسات طه حسين حول تجديد ذكرى أبى العلاء (١٩١٤) وفى الشعر الجاهلى (١٩٢٦) تمثل البدايات الأولى لذلك الاتجاه. بينما تمثل الكتابات المختلفة التى قدمها عدد من النقاد الذين كانوا يقومون بالتدريس فى الجامعات مرحلة تبلور هذا الاتجاه، وتمتد تلك الكتابات من النصف الثانى من الأربعينيات إلى بداية السبعينيات؛ إذ تمثل هذه الفترة - زمنياً - مرحلة تبلور هذا الاتجاه واستقراره فى مجال نقد الأدب العربى الحديث. وهذا ما تكشف عنه كتابات محمود حامد شوكت المسرحية فى شعر شوقى (١٩٤٧)، والفن القصصى فى الأدب العربى الحديث (١٩٥٦)، وكتابات عمر الدسوقى فى الأدب الحديث (١٩٥١) بجزأيه، والمسرحية (١٩٥٣)، ونشأة النثر الحديث (١٩٦٢). وأحمد هيكل عن تطور الأدب الحديث من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية (١٩٦٧) والأدب القصصى والمسرحى فى مصر من أعقاب ثورة ١٩١٩ إلى قيام الحرب الكبرى الثانية (١٩٦٨).

ورغم أن القسط الأكبر من إسهامات شوقى ضيف يقع فى مجال درس الأدب والتراث العربى القديم، فإن دراساته عن الأدب العربى الحديث تكاد تمثل نموذجاً دالا على توجهات أصحاب ذلك التيار. فقد قدم شوقى ضيف دراسات مختلفة حول بعض جوانب الأدب العربى الحديث، أو بعض كتّابه، أو بعض أنواعه الأدبية. ويمكن أن تنتظم هذه الدراسات - تبعًا لطبيعة النشر فى إطارين مختلفين، وهما إطارا الكتب والمقالات؛ ففى الإطار الأول قدم الكتب التالية: شوقى شاعر العصر الحديث

(١٩٥٣)، ودراسات فى الشعر العربى المعاصر (١٩٥٣)، والأدب العربى المعاصر فى مصر ١٨٥٠ – ١٩٥٠ (١٩٥٧)، والبارودى رائد الشعر الحديث (١٩٦٤)، ثم مع العقاد (١٩٦٤).

وبالإضافة إلى الكتب السابقة تناول شوقى ضيف بعض جوانب الأدب العربى الحديث أو بعض قضاياه فى إطار دراسته لبعض المسائل النقدية العامة، وهذا ما يظهر فى عدد من كتبه، ومنها: الفكاهة فى مصر (١٩٥٨) وفى النقد الأدبى (١٩٦٦)، وفصول فى الشعر ونقده (١٩٧١) ثم مناهج البحث الأدبى (١٩٧٢) وفى التراث والشعر واللغة (١٩٨٧). ومن البين أن بعض تلك الكتب قد كان ضمًا لمقالات نشرها ضيف فى الدوريات أو أبحاث ألقاها فى ندوات، ومن ذلك كتاباه دراسات فى الشعر العربى المعاصر وفصول فى الشعر ونقده.

وأما فى الإطار الثانى فقد كتب ضيف مقالات متعددة عن بعض جوانب الأدب العربى الحديث أو بعض كُتّابه؛ ومنها: لغة المسرح بين العامية والفصحى، وصلاح عبد الصبور رائد الشعر الجديد[٥].

ويمثل ما قدمه شوقى ضيف فى النقد المسرحى ـ التطبيقى خاصة ـ جانباً من إسهاماته فى دراسة الأدب العربى الحديث، وهو ما يتجلى فى بعض كتبه مثل: شوقى شاعر العصر الحديث، والأدب العربى المعاصر ومع العقاد[٦]. كما يتجلى أيضاً فى بعض مقالاته[٧]. وليس درس ذلك الإسهام سوى دال كاشف عما قدمه ضيف فى نقد أنواع الأدب العربى الحديث الأخرى كالشعر والرواية.

إن التفسير ـ كما يكشف عنه تحليل نتاجات أولئك النقاد ـ يتمثل فى عدد من العمليات النقدية المتتابعة أو المتجادلة أحياناً بهدف شرح النص الأدبى شرحاً داخلياً وخارجيًا يتمثل فى تحليل مكونات العمل الأدبى أو الفنى إلى عناصره المختلفة، من ناحية، وفهم ذلك العمل فى علاقته بمجتمعه وتاريخ مجتمعه وما أثر فيه من عوامل، من ناحية ثانية، وفهم العمل فى علاقته بمبدعه، من ناحية ثالثة، ثم تقييم العمل الفنى ـ بطريقة غير مباشرة وموجزة غالباً ـ من ناحية رابعة. . . . . ولما كان التفسير لدى هؤلاء النقاد ينحو منحًى وصفيًا واضحًا فقد كانوا يقومون ، فى ممارساتهم

النقدية ، باستخدام عدد من الصيغ النقدية التى لم يهتموا دائما بتحقيق أصولها الفلسفية؛ ربما لأن شاغلهم الأساسى لم يكن تأسيس النقد ـ من حيث هو مجموعة من العمليات المعرفية ـ تأسيساً فلسفيّا، بل العمل على جعل تلك الصيغ النقدية مجرد أطر عامة يتحرك الناقد فى ضوئها، منتجاً عدداً من العمليات النقدية. وتهدف ـ الصيغ والعمليات معاً ـ إلى شرح النصوص والظواهر الأدبية من جوانب مختلفة. ولعل هذا ما يفسر التسمية التى حملها ذلك الاتجاه لدى بعض نقاده المشار إليهم، أو لدى نقاد آخرين؛ فلقد وصِف بأنه الاتجاه المتكامل أو الاتجاه التكاملى. وقد كان سيد قطب هو ـ فيما نعلم ـ أول من استخدم مصطلح المنهج المتكامل فى النقد العربى الحديث، إذ استخدمه فى كتابه النقد الأدبى الصادر عام ١٩٤٧ . ولقد تحددت لديه دلالة المصطلح فى كونه دراسة للعمل الأدبى أو الفنى من مختلف الزوايا، وجعل قطب من ذلك التعدد القيمة الأساسية لذلك المنهج، ثم حدد طبيعته بأنه (يتناول العمل الأدبى من مختلف زواياه، ويتناول صاحبه كذلك، بجانب تناوله للبيئة النفسية، وأنه يجعلنا نعيش فى جو الأدب الخاص، دون أن تنسى مع هذا أنه أحد مظاهر المجتمع التاريخية إلى حد كبير أو صغير)[٨].

ولعل التطبيقات النقدية التى قدمها قطب ـ فى إطار تقديمه لذلك المنهج ـ تكشف عن أنه كان يركز فيها على بعض جوانب الدلالة الجمالية للنصوص، بينما كان يجعل مما حول النص ؛ كالتاريخ، والمجتمع، وذات الفنان وسائل مسهمة فى تحديد القيم الاجتماعية والإنسانية لتلك النصوص[٩] مما يجعل من تلك الوسائل أدوات فعالة فى التفسير النصى.

ويكاد شوقى ضيف أن يكون قد أصَّل ذلك المصطلح على الرغم من أنه لم يستخدمه إلا بعد فترة طويلة من ممارساته النقدية التطبيقية، وإن كانت تلك الممارسات تحقق الدلالة التى يحملها ذلك المصطلح[١٠]. ولقد حدد شوقى ضيف الحاجة إلى ذلك المنهج بأن البحث الأدبى أو الدرس النقدى (أعقد من أن يخضع لمنهج معين، أو قل هو لا يمكن أن يحتويه منهج بعينه؛ ولذلك كان من الواجب على الباحث أن يفيد من هذه المناهج والدراسات جميعاً، وهو ما نسميه بالمنهج التكاملى،

حتى تتكشف له جميع الأبعاد فى الأديب وفى الآثار الأدبية)[١١].

وإذا كان شوقى ضيف قد أخذ يبين ما الذى يمكن أن يفيده الباحث أو الناقد الأدبى من كل منهج من مناهج النقد المختلفة[١٢]، فمن الواضح أن الفائدة التى كان يستخلصها من كل منهج إنما كانت تقتصر على جانب أو بعد واحد من أبعاد النص الأدبى أو مبدعه. وهذا يرتد إلى أن النقد لدى شوقى ضيف عمليات تتراوح بين درس النص، من ناحية، ودرس مبدعه من ناحية أخرى. وبذا تبدو إمكانات الإفادة من المناهج المختلفة وسيلة لإضاءة هذا البعد أو ذاك: النص الأدبى أو المبدع. ولكن هذا ليس وحده الأساس الذى يستند إليه شوقى ضيف فى تبريره الحاجة إلى المنهج المتكامل، فثمة مبرر آخر يتمثل - فيما يراه ضيف - من ثراء النصوص الأدبية ثراءً يفضى - من ذلك المنظور - إلى الحاجة إلى تعددية المناهج[١٣].

ومن البين أن هناك إمكانية لرد مصطلح المنهج التكاملى - الذى أَصَّله شوقى ضيف فى مجال الدرس النقدى - إلى بعض أصول عربية قريبة منه زمنيًا أو سابقة، بقليل، على الفترة التى أخذ فيها ضيف يعمل فى مجال الدرس النقدى. فلقد طُرِح مفهوم المنهج التكاملى أو المتكامل فى سياق دراسة علم النفس بمصر؛ فمنذ بداية الأربعينيات أخذ يوسف مراد يؤصِّله سواء فى محاضراته بكلية الآداب فى جامعة القاهرة، أو فى مقالاته التى كان ينشرها فى مجلة علم النفس (١٩٤٥ - ١٩٥٣)[١٤]. وتتبدى وجوه الالتقاء بين مفهومى مراد وضيف فى أكثر من ناحية؛ فإذا كان يوسف مراد قد جعل المنهج التكاملى هو الذى (يتخذ من الشخصية المحور المركزى لجميع الدراسات السيكولوجية)[١٥] فإن ضيف قد التقى معه فى جعله المنهج التكاملى فى النقد ينصرف - فى جانب من أهم جوانبه - إلى درس (جميع الأبعاد فى الأديب)[١٦]. وبذلك يلتقى السلوك عند مراد مع النص أو العمل الأدبى عند ضيف من حيث صدور كل منهما: السلوك والنص، عن شخصية فى حالة الإبداع صدوراً يتطلب أن يجعل كل من الناقد ودارس علم النفس من درس النص أو السلوك سبيلا إلى اكتشاف الشخصية التى أفرزته. وبقدر ما كان يوسف مراد يسعى - بواسطة المنهج التكاملى - إلى إبراز كنه الشخصية فإنه كان يقرر أن الدارس الذى ينتهج ذلك المنهج -

سواء في علم النفس أو غيره من العلوم - عليه أن يتناول (جميع التيارات التي تساهم في تكوين ظاهرة من الظواهر الإنسانية سواء كانت نفسية أو تاريخية أو اجتماعية أو خلقية أو فلسفية، مع كشف تنظيم هذه التيارات وصلتها بعضها ببعض)[١٧]. ولا يكاد هذا الطرح يختلف كثيراً عما طرحه شوقي ضيف من تأكيد على ثراء النصوص الأدبية بجوانب مختلفة: ذاتية واجتماعية وتاريخية وجمالية متعددة، ثراء يؤكد الحاجة إلى منهج تكاملي في درسها. ورغم هذا الالتقاء بين مراد وضيف فإن من الواضح أن هناك فارقًا بينهما؛ فقد كان يوسف مراد يؤكد - في تأطيره للمنهج التكاملي - على ضرورة أن يعمل الدارس على إدراك العلاقات المختلفة التي تربط بين مختلف عناصر الظاهرة النفسية أو الاجتماعية على السواء[١٨]. ومن البين أن دارس خطاب ضيف النقدي لا يحظى بأي تأكيد على هذا الإلحاح أو ذلك الإدراك.

وبقدر ما كان تأكيد خطاب ضيف على الحاجة إلى درس النصوص ومبدعيها، وعلى ثراء النصوص الأدبية بدلالاته المختلفة - يدفعه إلى تعليل الحاجة إلى المنهج التكاملي، من ناحية، فإنه كان يقوده - من ناحية ثانية - إلى تحديد الوظيفتين الأساسيتين للنقد الأدبي، عنده، تحديداً يكشف عن رسوخ التوجه التفسيري لديه؛ إذ تنصب هاتان الوظيفتان على (توضيح الأثر الأدبي توضيحاً تامًا يشمل كل خصائصه وكل معانيه، وتقويمه أيضًا تقويماً سديداً بمعايير سليمة)[١٩]. وإذا كان مصطلح التوضيح - في هذا السياق - تنصرف دلالته إلى شرح الخصائص الجمالية المتبدية في النصوص الأدبية والكشف عن القيم الذاتية والاجتماعية والإنسانية الكامنة فيها، فإنها تلتقي مع تلك الدلالة مع الدلالات التي خلعها عز الدين إسماعيل ومحمد مندور على مصطلح التفسير[٢٠]؛ حيث انصب المصطلح لديهما على التحليل الجمالي للعمل الأدبي تحليلا يكشف عن طبيعته من حيث مادته والعناصر المكونة له، كما عند عز الدين إسماعيل، بينما يكشف عن مصادر العمل الفني وأهدافه وخصائصه عند مندور[٢١]. وإن كان مندور قد استخدم المصطلح نفسه في سياقات أخرى ليشير به إلى (تفسير الظواهر والاتجاهات والخصائص التي يتميز بها أدب لغة عن أدب لغة أخرى، وأدب أديب عن أدب أديب آخر في اللغة الواحدة)[٢٢]. مما جعل من العمليات النقدية

الناتجة عن دلالة المصطلح تلك تنصرف إلى التفسير أو الشرح الخارجى للنصوص والظواهر الأدبية اعتماداً على المؤثرات الخارجية التى تؤثر فيها.

تقود صفة التكاملية التى طرحها خطاب شوقى ضيف تأطيراً للنقد الأدبى إلى بيان أن ما كشف عنه ظاهر الخطاب من جعل النقد الأدبى كشفًا عن خصائص النصوص والظواهر الأدبية وسمات أصحابها لا يدل ـ وحده ـ على الماهية الحقيقية لذلك الخطاب؛ إذ إن ذلك الخطاب كان يستند إلى عدد من الصيغ النقدية المختلفة مثل: صيغة المزاوجة بين القديم والحديث، وصيغة الأدب مرآة لحياة الأمة أو المجتمع، وصيغة الأدب تعبير عن ذاتية مبدعه. وليس تعدد تلك الصيغ إلا قرينة واضحة على أن التكاملية تفضى إلى سعى منتج الخطاب إلى بلورة صيغ مختلفة تؤطر لتلك التكاملية. ولكن لما كانت تلك الصيغ تبدو صيغًا عامة متواترة فى خطابات نقدية أخرى، ولدى نقاد آخرين سابقين على ضيف أو معاصرين له، ومن اتجاهات نقدية مختلفة[٢٣] فإن الدلالة الحقيقية لكل صيغة منها لدى ضيف لا تنكشف إلا بتحليل نصوصه النقدية؛ إذ إن هذا التحليل قمين بكشف الدلالات الأصلية لتلك الصيغ فى خطاب ضيف، مما قد يكشف عن أن تلك الصيغ قد اكتسبت لديه دلالات محددة، خاصة، تختلف عن دلالاتها لدى طه حسين أو لويس عوض ممن تكررت لديهم بعض هذه الصيغ. ولما كانت تلك الصيغ هى منطلقات ضيف فى تفسيراته للأعمال والظواهر الأدبية فإنها هى التى كانت تحدد العمليات النقدية التى كان يقوم بها، مثل: تلخيص النص، والكشف عن الملامح المشتركة بين النصوص، وإدراك خصوصية كل نص. ولقد كانت تلك العمليات وغيرها تجعل من منطقة خارج النص هى المبتدأ؛ حيث يتوقف ضيف دائمًا أمام المؤثرات المختلفة التى أثرت فى النص وصاحبه، أو أثرت فى الكاتب ثم فى النص؛ لأن الاهتمام بالكاتب يسبق دائماً ـ لدى نقاد الاتجاه التفسيرى ـ الاهتمام بالنصوص الأدبية. ويتبع ذلك الوقوف أمام النص وشرحه وتحديد دور العناصر الجمالية المختلفة فى تشكيله، ثم الانتهاء بتقييم النص تقييمًا موجزاً دائمًا. ولما كانت المؤثرات المختلفة التى يعتمد عليها الناقد التفسيرى تتصل بمختلف عناصر الظاهرة الأدبية أو الفنية؛ مثل: العصر، المجتمع،

الشخصية، التراث والتقاليد الأدبية ـ فإن ذلك التعدد قد كان يمنح الناقد مجالا أوسع فى عملياته النقدية ما دام يهدف إلى تفسير النص تفسيراً يؤكد ثراء النصوص الأدبية بدلالات مختلفة، من ناحية، ويحقق للنقد ـ من حيث هو مجموعة من العمليات المعرفية ـ صفة التكاملية، من ناحية ثانية.

(٢)

الصيغة النقدية هى المنطلق النظرى الأساسى فى أى خطاب نقدى ، أو هى المبدأ أو المبادئ الأساسية والشاملة التى تحكم منظور الناقد للظاهرة الأدبية أو الفنية، وتتضمن الصيغة ـ وإن بشكل غير مباشر ـ تصور الناقد حول مختلف عناصر تلك الظاهرة[٢٤]. ولقد تعددت الصيغ النقدية التى اعتمد عليها خطاب شوقى ضيف النقدى فى تعامله مع أنواع الأدب العربى الحديث، ومنها المسرح. وتبدو صيغة المزاوجة بين القديم والحديث أشيع تلك الصيغ؛ وتنصرف دلالة القديم لدى شوقى ضيف إلى التراث العربى القديم ولاسيما الأدب، بينما تنصرف دلالة الجديد إلى الثقافة الأوروبية الحديثة، ولاسيما الأدب أيضاً. وتدل صيغة المزاوجة بينهما على أن الأديب العربى الحديث ـ فيما يرى ضيف ـ إنما يستمد أفكاره ومثله الفنية والجمالية من مصدرين أساسيين: التراث العربى القديم، والأدب الغربى الحديث. ، ثم يطبع ـ ذلك الأديب ـ ما استمده بروح عصره . ولما كانت تلك الصيغة قد تحققت – فيما يرى ضيف – فى كثير من نتاجات الأدب العربى الحديث فقد جعل منها ضيف حكم قيمة يُثمِّن من خلاله ما قدمه بعض أولئك الأدباء فى أنواع أدبية مختلفة؛ فقد استطاع احمد شوقى (أن يجدد فى النموذج الغنائى القديم بما أدخل عليه من وصف الآثار ومن شعر وطنى وعربى حماسى، ويضع لأول مرة فى العربية الشعرَ التمثيلى. واستطاعت مدرسة شكرى أن تحدث نموذجًا غنائيًا جديداً يستلهم المنزع الرومانسى الغربى، ولكنه يعبر عن روحها وروح مصر المتشائمة الحزينة فى أوائل هذا القرن)[٢٥].

ولما كانت صيغة المزاوجة لدى ضيف تقوم على التوازن بين طرفيها فإنه كان حريصاً دائماً على أن يدعو إلى الحفاظ على ذلك التوازن؛ إذ يكرر دعوة للأدباء

العرب ـ ممن يتصلون بالثقافة الغربية ـ ألا يذوبوا فيها، فالأدباء العرب ـ فيما يرى ـ (يجب أن يعكفوا على قراءة الآداب الغربية، ولكن لا ليذوبوا فيها ذوباناً مضطرباً، بل ليجدوا أنفسهم. ولست أشك فى أنهم لو اطمأنوا ونظروا نظراً عميقاً فى قاع نفوسهم وقاع الحياة الإنسانية لشقوا طريقهم إلى شعر مصرى من نمط إنسانى كبير، يستمدون فيه من روح الكون كله وما تنشر فيه من ضياء الحق والحرية والخير، ذلك الضياء الذى يفيض فيضاً غزيراً فى النفوس الكبيرة) [٢٦]. إن تحقيق تلك المزاوجة يتطلب ـ فيما يرى ضيف ـ أن يكون الكاتب المصرى العربى معبراً (عن عواطف جمهوره وميوله القومية) [٢٧].

وبقدر ما يتبدى فى النصوص السابقة وغيرها[٢٨] من حس تعليمى، توجيهى، طاغ يتجلى فى تكرار أفعال الأمر وطرائق النفى والنهى[٢٩] فإن بروز ذلك الحس لدى ضيف إنما يرتبط بالسياق الاجتماعى السياسى الذى قدم فيه نصوص ذلك الخطاب فى النصف الثانى من الخمسينيات؛ حيث كان الحس التعليمى التوجيهى متواتراً لدى كثير من نقاد الاتجاه الاجتماعى (مندور، ومحمود أمين العالم،وعبد العظيم أنيس،وعبد القادر القط، وغيرهم)[٣٠]. ورغم تلك المسافة التى كانت تفصل بين خطاب ضيف آنذاك وبين المتلقى العام/ العادى فقد ظل ذلك الحس التعليمى التوجيهى دالا على اتصال بعض نقاد الاتجاه التفسيرى ببعض توجهات اتجاه النقد الاجتماعى فى الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين.

وتبدو صيغة الأدب/ المسرح مرآة لحياة الأمة أقل تردداً فى كتابات شوقى ضيف، ولكنها تستمد أهميتها ـ فى خطابه ـ من كونها – فى علاقتها بالصيغ التالية فى خطابه – صيغة ذات شمول من ناحية، وكونها مولدة ـ من ناحية ثانية ـ لصيغة أكثر تواتراً فى خطابه النقدى، وهى صيغة الأدب/ المسرح تعبير عن العصر.

ولقد قدم ضيف تلك الصيغة، بوضوح، فى تقريره أن (الأدب فى حقيقته مرآة ناصعة صافية ينعكس عليها ما يصيب أهله من أحداث عامة وظروف خاصة) [٣١]. ولذلك قادت هذه الصيغة ضيف ـ فى تعامله مع النصوص والظواهر الأدبية والكتّاب ـ إلى البحث، دائماً، عن المؤثرات التى شكلت تلك النتاجات المختلفة؛ بحيث أصبحت

تلك النتاجات معلولات لعلل سابقة عليها مما دَعَّم التوجه التفسيرى فى خطابه النقدى دون أن ينفى هذا أن تلك الصيغة قد ظلت، دائمًا، توجه كثيراً من تقييماته النقدية(٣٢).

ولقد احتلت صيغة الأدب/ المسرح تعبير عن العصر موقعاً متقدماً فى خطاب ضيف النقدى، ورغم أن هذه الصيغة قد استقرت فى النقد العربى الحديث مع نقاد التعبير/ الرومانسية كالعقاد وطه حسين وغيرهما - فإن من اللافت أنها تواترت كثيراً لدى واحد من نقاد الإحياء ممن اتصلوا بالثقافة الغربية؛ فقد تكرر استخدام سليمان البستانى لها فى مقدمة ترجمته لإلياذة هوميروس (١٩٠٤) ووَظَّفها وظائف مختلفة(٣٣)، مما يكشف عن أن هذه الصيغة إنما هى نتاج مباشر من نتاجات الاتصال بالثقافة الغربية.

وإذا كانت هذه الصيغة تستند - من الناحية التصورية - إلى مقولة النسبية؛ فإنها تتضمن، من ناحية، رفضًا واضحاً لمفهوم الجمال الكلاسيكى الذى يقوم على وجود نموذج جمالى واحد، سابق كامل، يسعى الناقد - فى تعامله مع تلك النصوص والظواهر الأدبية - إلى الإمساك بتجلياته المختلفة. وتستلزم - من ناحية ثانية - أن يسعى الناقد المستند إليها إلى البحث عن جوانب المغايرة والجدة فى النصوص والظواهر الأدبية أو الفنية.

وتكشف نصوص خطاب ضيف عن أنه جعل من استخدامه تلك الصيغة سبيلا كاشفًا عن العنصر الأساسى المؤثر فى الأدب العربى الحديث، من منظور ضيف، من ناحية، ووسيلة لاستنباط بعض جوانب الجدة فى نصوص ذلك الأدب، من ناحية أخرى؛ بمعنى أنه إذا كان مفهوم العصر عند ضيف يقوم على الأساس الزمنى، من جانب، ويستند إلى المؤثرات الفاعلة فى كل فترة زمنية على حدة، من جانب آخر - فإن من الواضح أنه يتواتر فى خطاب ضيف حول الأدب العربى الحديث درس متأنٍّ - إلى حد كبير - للعنصر الذى يبدو أن ضيف يعده المؤثر الأساسى الأول فى ذلك الأدب وهو عنصر الجمهور(٣٤). وليس توجه الكاتب العربى الحديث إلى الجمهور - بمعناه الواسع - سوى السمة الأساسية التى تميز موقف ذلك الكاتب؛ مما يجعل من

وجود نطاق واسع للتلقى سمة أساسية لطبيعة ذلك العصر، مما يعنى أن عظم المدى الذى يتم فيه تلقى نصوص الأدب العربى الحديث يشخص روح العصر السارى فيه. ورغم أن تصور ضيف حول تأثير ذلك العنصر فى الأدب العربى الحديث قد تجلى كثيراً فى حديثه عن الشعر العربى الحديث، فإن من الواضح أن هذا التصور ينسحب أيضاً على الأنواع الأدبية الأخرى. ولقد رصد ضيف تغير موقف الشاعر العربى الحديث - والكلاسيكى منه بخاصة - فى علاقته بجمهوره، إذ بيّن أن (الموقف اختلف، موقف الشعب من الحياة العامة وموقف أمرائه وموقف الشعراء أنفسهم، فهم يعرضون شعرهم عن طريق المطابع والصحف على الجماهير، وهم لا يفكرون فى الطبقة الممتازة المثقفة فحسب، بل لعلهم يفكرون فى الطبقات الوسطى والدنيا بأكثر مما يفكرون فى الطبقات العليا أو الطبقات الخاصة، بل أصبح أكثر ما يفكر فيه الشاعر أن ديوانه سيقرؤه كثير من الناس وأن قصيدته سينشرها فى الصحف وسيقرؤها جمهور ضخم. وهو حريص على إرضاء هذا الجمهور، يتغنى له بما يهمه فى حياته العامة من أفكار وآراء، وبذلك أخذت تختفى حياة الشاعر الخاصة وعواطفه وأهواؤه بينما أخذت تتضح حياة الجمهور وعواطفه وأهواؤه.

وعلى هذا النحو لم تعد عناية الشاعر موجهة إلى نفسه فحسب، بل أصبحت موجهة فى الغالب إلى الجمهور وميوله، فهو لا يُعنى كالشاعر العباسى بنفسه وميوله قبل أن يُعنى بعصره وبيئته ومحيطه، بل هو يُعنى أولا بجمهوره الذى يخاطبه وعواطفه وأنحاء حياته المختلفة)(٣٥).

وإذا كان تصور ضيف ذاك ينسحب أيضاً على الأنواع الكتابية الجديدة فإن من الواضح أن إدراكه حيوية دور الجمهور المتلقى وفاعليته فى تشكيل أنواع الأدب العربى الحديث - إنما يشير إلى أن القارئ فى خطابه إنما هو تصور للأدب بوصفه نتاجاً - إلى حد كبير - لاستجابات الجمهور، أو - على الأقل - صياغة جمالية وفقاً لتطلعات المتلقين. ويرتبط التأكيد على فاعلية الجمهور بالتقييد النسبى للنظر إلى الأدب/ النصوص الأدبية بوصفها تعبيراً عن مبدعيها. ولقد تولد عن ذلك الإدراك فى خطاب ضيف النقدى نتيجتان: تتصل أولاهما بتقديمه مفهوماً جديداً للغنائية لم تعد فيه -

الغنائية ـ مجرد انسياب لأحاسيس الشاعر الذاتية، أو مجرد تعبير مطلق عن ذات الشاعر إزاء موضوع ما، بل أصبحت الغنائية تعبيراً عن الذات والجماعة معًا؛ فشوقى فى قصائده الوطنية (إنما يغنى عواطف المصريين الوطنية على نحو ما كان يغنيهم قبل الحرب عواطفهم الدينية، وكأنه يرى أن الشاعر الذاتى لا يأتى بعواطف خالدة إلا قليلا، فأكثر عواطفه وقتية كالسراب يلمع من بعيد، فإذا جئته لم تجد شيئاً. ولم يكن شوقى يحب هذا النوع من الشعر ولا أخذ نفسه به منذ أول القرن الحاضر، ومن الخطأ أن يقاس بقياس ذاتى أو نفسى، إلا إذا وسَّعنا معنى الذات والنفس وجعلناهما ذاتاً للغير ونفساً له. ولماذا نلفُّ كل هذا اللف؟ إن شوقى فى وطنيته إنما يعبر عما فى ضمير مصر من مشاعر وعواطف)[٣٦].

وتتصل ثانية النتيجتين بجعله تمثيل العمل الأدبى/ المسرحى للعصر دالا من الدوال على نجاح ذلك العمل[٣٧] مما يعنى أن تمثيل العمل الأدبى عصره يعد قيمة إيجابية يتطلبها خطاب ضيف فى الأعمال الأدبية، وليس ذلك التصوير للعصر سوى استجابة لمتطلبات الجمهور أو المتلقى.

(٣)

تتوقف العمليات التفسيرية المختلفة التى يقوم بها الناقد التفسيرى على الصيغ النقدية التى يعتمد عليها، من ناحية، وعلى المهام الاجتماعية التى يؤديها خطابه فى سياق اجتماعى محدد، من ناحية ثانية. ولعل هذا ما يشير إلى أن العمليات التفسيرية عمليات تحويلية تحوِّل الصيغ النقدية من إطارها العام والمجرد ـ نسبيًا ـ إلى أُطر لتطبيقات تؤدى ، بدورها ، إلى ترسيخ تلك الصيغ فى سياق التلقى الاجتماعى للنقد. ولما كان الناقد التفسيرى معْنيًا ، دائما ، بالتفسير ـ من حيث هو ـ تطبيق للصيغ النقدية على عدد من الأعمال الفنية ـ فإن اهتمامه بتقديم تصورات ومفاهيم نظرية مدققة حول الأنواع الأدبية والمسرحية يتحدد بالتركيز على الجوانب العامة لتلك الأنواع. وهذا ما يتجلى بوضوح من مراجعة نتاج ضيف النقدى، حيث يبدو ضيف معنيًا بتقديم تعريف عام للمسرحية، أو لبعض أشكالها كالتراجيديا، تعريفًا يركز على الملامح الخارجية أو الظاهرية للتشكيل الجمالى للمسرحية[٣٨] مما يجعل من ذلك

التعريف مجرد توصيف عام للمسرحية. وتتجاوب هذه الظاهرة مع ظاهرة تبدت في خطابه ـ من قبل ـ وتمثلت في عدم الاهتمام بالتأصيل الفلسفي للصيغ التي يستخدمها ضيف / الناقد التفسيري في خطابه النقدي. وليست هاتان الظاهرتان سوى نتاج لتعامل الناقد التفسيري مع التفسير بوصفه ـ من حيث الأساس ـ مجموعة من العمليات النقدية الشارحة للنصوص والظواهر الأدبية – الفنية.

ورغم تعدد العمليات التفسيرية التي يقوم بها الناقد التفسيري تعدداً يكشف عن اختلافها النسبي من ناقد إلى آخر ـ فإن من الواضح أن عملية تلخيص النص تتصدر غيرها من العمليات النقدية لدى ضيف، وتتمثل تلك العملية لديه في تقديم عرض مطول ـ إلى حد ما ـ للنص المسرحي، يحرص فيه ضيف على تتبع النص فصلاً فصلاً ومشهداً مشهداً تتبعاً يُضَخِّم من حجم التلخيص، دائماً في مقابل الأحكام والتقييمات النقدية الخالصة(٣٩).

ولكن عملية التلخيص لم تكن تخلو تماماً من الدلالات النقدية؛ فمن الواضح أن لهذه العمليات دلالات ترتبط بموقف الناقد من النص من ناحية، وبموقفه من المتلقي، من ناحية ثانية. فالدلالة الأولى تتجلى في حرص ضيف على أن ينثر، في ثنايا تلخيصاته ، إشارات نقدية موجزة تشير، دائماً، إلى العلاقات بين الأحداث الجزئية في المسرحية، وهي إشارات تتراوح بين الوصف والتقييم(٤٠) . بينما تتجلى الدلالة الثانية في أن التلخيص عملية نقدية ترجع إلى الدور الاجتماعي الذي يؤديه النقاد التفسيريون؛ حيث يتمثل هذا الدور ـ في جانب من جوانبه ـ في تعريف المتلقين ـ ولاسيما طلاب الجامعات ـ بنصوص الأدب العربي الحديث. وهذا ما يتأكد من ملاحظة أن كتابات أولئك النقاد حول الأدب العربي الحديث قد كان معظمها ـ في الأصل ـ محاضرات يدرسونها لطلاب الجامعة. ولعل هذا ما يفسر الاختلاف بين عملية التلخيص عند أولئك النقاد ـ ونموذجهم هنا ضيف ـ وبين مثيلتها عند نقاد آخرين سابقين عليهم أو معاصرين لهم، وهذا ما تكشف عنه مقارنة عملية التلخيص لدى ضيف بما قدمه نقاد سابقون عليه أو معاصرون له. فمن الواضح أن عملية التلخيص كانت عملية نقدية تؤدي وظائف مختلفة في تاريخ النقد المسرحي

المصرى، تتركز حول التعريف بالنصوص المسرحية الأوربية فى مرحلة من مراحل تبلور المسرح فى المجتمع المصرى، كما يمكن اعتبارها ـ إلى حد ما ـ وسيلة من الوسائل التى استخدمها المترجمون وكتاب المسرح لتقريب النصوص المسرحية الأوروبية إلى المتلقى العام. ومن الواضح أن هذه الوسيلة قد ارتبطت ، أساسًا ، بالصحافة حيث كان بعض الكتاب والنقاد يقدمون ملخصاتهم فى الصحف والمجلات ثم يجمعونها فى كتب بعد ذلك[٤١]. وثمة نمطان لتلك العملية؛ أولهما: يقتصر فيه الكاتب على تقديم ملخص وافٍ لأحداث المسرحية دون أن يسبقه أو يعقبه بأى أحكام، وهذا ما يبرز بوضوح فى كتاب لويس عوض «المسرح العالمى»[٤٢].

وأما ثانيهما: فيبدو أنه كان يؤدى دوراً مهمًا فى فترة تأصيل المسرح فى المجتمع المصرى فى مرحلة ما قبل الحرب العالمية الثانية، وهذا ما يتجلى فى كتاب محمود كامل (المسرح الجديد) (١٩٣٢)؛ حيث تنصب عملية التلخيص على مجموعة من المسرحيات التى يصطفيها الكاتب ويخلع عليها قيمة أدبية واضحة[٤٣]. ويبدو أن الكاتب كان يدرك، بوضوح، إلى أى قارئ يتوجه، وهذا ما انعكس على تصوره لعملية التلخيص ودورها الاجتماعى؛ فقد كان محمود كامل يتوجه إلى ذلك القارئ العام الذى حقق درجة ليست قليلة من المعرفة بالثقافة الأوروبية، ويرمى تقديم تلك الملخصات ـ فيما يرى محمود كامل ـ إلى إثارة رغبة القراء فى (الاستزادة والتثقيف بعد قراءة هذه الملخصات)[٤٤]. ولم يكن هذا وحده فقط هدف كامل من ملخصاته، فثمة هدف آخر ضمنى يتمثل فى تقديم نماذج من التجديدات فى المسرح الأوروبى من منظور يؤكد أهميتها للمسرح المصرى: كُتَّابه وجمهوره[٤٥].

ولقد أدرك محمود كامل أن تحقيق هذين الهدفين يتطلب أن يقدم (لكل ملخص بمقدمة قصيرة موجزة عن حياة مؤلف هذه القصة وأدبه وقيمته فى أمته وعن الظروف التى أحاطت بكتابة القصة وظهورها حتى يكون القارئ على إلمام نسبى بها)[٤٦]. ومن الواضح أن نظراً متأنيًا للمقدمات التى كان محمود كامل يقدم بها لملخصاته تكشف عن أنها تنقسم إلى نمطين مختلفين؛ فثمة نمط يقوم على تقديم مجموعة من الأحكام النقدية حول الكاتب أو النص المقدم، ويتراوح هذا النمط بين

تحديد التوجه الأساسى لدى الكاتب فى مسرحياته المختلفة، ووصف بعض جوانب الأدوات المسرحية[٤٧]. وأما النمط الآخر فيمكن أن يوصف بأنه مجرد تقديم صحافى يقوم على تقديم معلومات موجزة عن الكاتب وبعض أعماله وما قُدم منها على المسرح الأوروبى[٤٨].

ولما كانت تلخيصات محمود كامل لمسرحيات أوروبية لم يحط بها المتلقى المصرى، فقد كان كامل يستمد أحكامه من نقاد أوروبيين مختلفين، وهو إما أن ينسب هذه الأحكام إلى أصحابها أو مصادرها دائماً، وقليلا ما لا ينسبها[٤٩].

ولعل وضع عملية التلخيص فى خطاب ضيف إزاء ما قدمه لويس عوض ومحمود كامل يكشف عن الاختلاف بين هذه النماذج الثلاثة اختلافًا يرتد - فى جانب من جوانبه - إلى المتلقى الذى يتوجه إليه الناقد بتلخيصاته.

وتبدو عملية استخلاص أو تحديد الخصائص العامة المشتركة فى مجموعة من النصوص الأدبية أو المسرحية التى يتوقف أمامها الناقد التفسيرى - العملية التفسيرية الثانية - من حيث أهميتها فى بنية خطابه - التى يقوم بها ذلك الناقد. وبقدر ما يتكئ ضيف - فى تلك العملية - على صيغة المزاوجة بين القديم والجديد فإنه يتحول بها إلى رصد للعناصر الجمالية الأساسية فى النصوص المسرحية، ويرد معظم هذه العناصر إلى أصولها أو نظائرها فى اتجاهات مختلفة من المسرح الغربى، بصورة أساسية، بينما يرد البعض الآخر من تلك العناصر إلى نظائرها فى الأدب والتراث العربى القديم.

وإذا كان ضيف قد حقق تلك العملية فى درسه لـ «مقومات فى المسرحيات» فقد انصرف درسه - فى جانب من جوانبه - إلى تحديد المؤثرات الكلاسيكية والرومانسية فى مسرحيات شوقى. ولقد حدد المؤثرات الكلاسيكية فيها فى الاعتماد على شخصيات تاريخية تتصل بالتاريخ المصرى والعربى، واستخدام لغة بليغة (ليس فيها شىء من العبارات اليومية المبتذلة)[٥٠]، وعدم تقديم الحوادث العنيفة على المسرح[٥١]. بينما تتبدى المؤثرات الرومانسية فى عدم حرص شوقى على وحدات الزمان والموضوع، وإدخاله عناصر فكاهية فى المآسى[٥٢].

ورغم أن ضيف لم يطل الوقوف أمام تلك المؤثرات فإن هذا المنحى لا يختلف - فى عموميته - عما كان يقوم به ناقد تفسيرى آخر هو محمود حامد شوكت[٥٣]، أو ناقد كان يراوح خطابه - حتى منتصف الخمسينيات - بين النقد التفسيرى والنقد الاجتماعى، وهو مندور الذى يبدو أكثر - من ضيف - اهتماماً بتقصى المؤثرات الغربية فى مسرح شوقى[٥٤].

ولما كانت تلك العملية النقدية تناظر، من ناحية، صيغة المزاوجة بين القديم والجديد، ولما كان الجديد الأوروبى - لدى التفسيريين وبعض نقاد الاتجاهات الأخرى - أكثر تأثيراً فى نصوص الأدب والمسرح العربى الحديث - فإن رصد بعض جوانب تأثير البيئة المصرية أو المجتمع المصرى فى مسرحيات شوقى يمثل ركناً متمماً لتلك العملية النقدية. ومن اللافت أن ضيف قد جعل تلك التأثيرات تتضح فى ثلاثة جوانب: التيار الغنائى، والتيار الخلقى، والتيار الفكاهى[٥٥]. ويبدو مصطلح التيار لدى ضيف بديلا عن مصطلح المضمون؛ لأنه ينصرف إلى القيم الاجتماعية والإنسانية التى تجلت فى مسرحيات شوقى، هذا من ناحية الدلالة القارة فى خطاب ضيف، وأما من ناحية استخدام ذلك المصطلح فى العمليات النقدية فإن ضيف يجعل منه أداة يتوسل بها الناقد ليكشف عن تأثير مسرحيات شوقى فى الجمهور المتلقى؛ (ففيها تيار أخلاقى مهم تُنْصَرُ فيه الفضيلة وما يتصل بالفضيلة من وفاء ومروءة وكرم، وكأنه يريد أن يقوى فى نفوس الجمهور العناصر التى تُرغِّبُ فى عمل الخير. ولا ريب فى أن هذا المنزع يُحْمَدُ لشوقى؛ لأنه أرضى به جمهوره من جهة، ولأنه أخذ على عاتقه أن يقوى خلقه من جهة ثانية)[٥٦].

ولقد كان ضيف معنيًا ببيان كيفية تجلى كل تيار من التيارات الثلاثة السابقة فى مسرحيات شوقى؛ فقد اهتم بأن يكشف دور الأبطال أو الشخصيات الرئيسية فى حمل قيمة أخلاقية، أو اجتماعية، أو وطنية، إلى المتلقى[٥٧]؛ مما يشير إلى أن خطاب ضيف يمنح الشخصيات الرئيسية أهمية بوصفها وسيلة لنقل قيم مفيدة - تعليميًا وتربويًا - إلى المتلقى، ولكن ضيف كان معنيًا - فى سياقات أخرى - بالكشف عن كيفية تجلى تلك القيم لدى الشخصيات الثانوية، أو فى بعض الألفاظ والتراكيب التى

كثر دورانها فى هذه المسرحية أو تلك[٥٨].

وبقدر ما كان ضيف معنيًا ببيان كيفية تجلى القيم الأخلاقية والاجتماعية فى نصوص مسرحيات شوقى، فإنه كان يعتمد على فصل الأبيات الشعرية أو الشواهد النقدية عن سياقاتها النصية[٥٩]، ولا يختلف خطابه النقدى ـ فى هذا ـ عن خطابات كثير من النقاد الاجتماعيين المعاصرين له[٦٠].

ومن اللافت أن تلك العملية النقدية قد جعلت من عنصرى القديم والجديد فى صيغة المزاوجة بينهما تتحدد دلالتهما بحيث تنصرف دلالة الجديد إلى بعض عناصر الشكل الجزئية، بينما تنصرف دلالة القديم والمحلى أيضاً إلى جوانب المضامين. وفى هذا يتجاوب شوقى ضيف مع ما قدمه مندور ـ فى فترة معاصرة له ـ من صياغة جهيرة لكيفية تحقيق العلاقة بين الجديد (= الشكل) والقديم (= التراث المحلى والقديم)، فى مسرح شوقى[٦١]. وقد ظل ما أنتجه شوقى ضيف ومندور متواتراً فى نتاجات نقاد تالين لهما دون أن يُشْغَل أولئك النقاد بالكشف، دائمًا، عن العلاقات الدقيقة والفعلية بين عناصر القديم والجديد فى مسرحيات شوقى أو غيره من كتاب المسرح المصرى.

وثمة عملية نقدية كانت تلى عملية البحث عن العام والمشترك فى مجموعة من النصوص المسرحية، وتتمثل فى عملية تحديد ما يختلف فيه كل نص ـ فى هذا الملمح أو ذاك ـ عن غيره من النصوص الأخرى. وبقدر ما كانت هذه العملية تمضى فى اتجاه مختلف عن العملية السابقة، فإنهما تتكاملان من منظور كونهما عمليتين كاشفتين عن جوانب التشكيل الجمالى فى نص أو مجموعة من النصوص المسرحية. وإذا كانت تلك العملية تهدف ـ فى جانب من جوانبها ـ إلى تلمس بعض جوانب الخصوصية فى النص المسرحى المدروس فإنها تستند ، فى ذلك ، إلى المقارنة التى تنحو دائمًا إلى الوقوف أمام الجوانب الجزئية. ودائمًا ما تبدأ تلك العملية برصد ما يتميز به النص ـ سلبًا أو إيجاباً ـ عن غيره من نصوص الكاتب، ثم يتحول الناقد/ ضيف إلى المنحى التفسيرى مستخدماً إياه فى شرح ما رصده؛ فحين يرصد ضيف، على سبيل المثال، بروز التيار الخلقى ووضوحه فى مسرحية عنترة فإنه يفسره بأن

(البطل عنترة مثل من أمثال الخلق الرفيع عند البدو سواء فى شجاعته ومروءته أو فى كرمه ونثره لماله على اليتامى الفقراء، أو فى عفافه وجملة فضائله)[٦٢].

وتتكرر هذه العملية فى سياقات أخرى مختلفة[٦٣] مما يؤكد فعاليتها فى خطاب ضيف النقدى.

ولقد أفرزت صيغة الأدب/ المسرح مرآة للعصر عملية نقدية متكررة فى خطاب ضيف هى عملية الكشف عن تأثير الجمهور/ المتلقى فى تشكيل النصوص المسرحية، وبذلك تسهم الصيغة - وما يرتبط بها من عمليات نقدية - فى الكشف عن فعالية الجمهور/ المتلقى فى توجيه كاتب المسرح نحو طرائق صياغة بعينها مما يجعل من الناقد التفسيرى/ ضيف يستند إلى هذه الفعالية - سواء فى تحققها أو فى غيابها - إلى بيان مدى نجاح العمل المسرحى أو عدم نجاحه فى سياق التلقى.

ولقد تجلت هذه العملية مراراً فى درس ضيف للتيار الغنائى فى مسرحيات شوقى؛ فقد جعل من تحقق التيار الغنائى فيها عاملا من العوامل التى أدت إلى إقبال الجمهور عليها؛ فلو لم يستخدم شوقى - فيما يرى ضيف - لغة الشعر الغنائى وأوزانه ورواسبه المختلفة فى مسرحه (لسقطت تمثيلياته وخرجت على أذواق من يتكلمون الضاد، وما استطاعوا أن يسموها شعراً، ولا أن يُسلكوها فى عداد النظم)[٦٤]. وفى المقابل جعل ضيف من ضعف التيار الغنائى سببًا من أسباب سقوط مسرحية قمبيز مما يؤكد - فيما يرى ضيف - (أن التيار الغنائى فى تمثيليات شوقى كان حسنة من حسناتها لا كما ظن النقاد، فها هو يستمع، ويتخلى عن تطويل الحوار والتغنى بالمواقف العاطفية، فيسقط حائط مهم فى بناء مسرحيته)[٦٥].

ويبدو أن منظور ضيف فى التعامل مع العمل الأدبى أو المسرحى من خلال علاقته بالمتلقى هو الذى حدد موقف خطابه من التجديد المتمثل فى الخروج على قواعد المسرح الغربى؛ فقد جعل ضيف من استجابة الجمهور المتلقى لما يُقدم له من تجديد مستمد من الأدب الغربى مقياسًا نقديًا دالا على مدى صلاحية ذلك الجديد/ التجديد أو عدم صلاحيته للجمهور المصرى/ العربى. ولقد كان ذلك المقياس يتدعم - فى خطاب ضيف النقدى - من اتكائه على صيغة «الأدب نتاج للعصر» بما يتضمنه

مفهوم العصر من تأكيد على جانب النسبية الفكرية والجمالية. وحين يلتقى ذلك المقياس بتلك النسبية يصوغ ضيف تصوراً عن حرية الكاتب المسرحى العربى فى الخروج على تقاليد المسرح الغربى لسبب بسيط، وهو أنها (ليست من وضع أذواقنا وإنما هى من وضع أذواق لقوم آخرين يختلفون عنا فى ثقافتهم وتاريخهم)(٦٦).

ومن الواضح أن التأكيد على اجتماعية الذوق ونسبيته يقترن بالتفسير فى جانب من جوانبه؛ بمعنى أنه يقود إلى جعل التفسير شرحاً للنصوص المسرحية فى إطار تلقيها، من ناحية، ومحاولة لرد مقومات تلك النصوص إلى الإطار الاجتماعى الذى صيغت فيه، من ناحية ثانية. وفى هذا يختلف شوقى ضيف عن بعض معاصريه من النقاد الذين كانوا يعنون دائماً بالبحث عن تجليات أشكال المسرح الغربى فى نصوص المسرح العربى مدفوعين ـ فى تلك العملية التقييمية ـ بالنظر إلى أشكال المسرح الغربى بوصفها المثل الجمالية العليا التى ينبغى أن يحتذيها كتاب المسرح العربى(٦٧).

وتبدو عملية التقييم أقل العمليات النقدية تواتراً فى بنية خطاب النقد التفسيرى عند شوقى ضيف؛ ذلك إذا نُظِر إليها من منظور دوران العمليات النقدية المختلفة فيه. ويمكن التمييز بين نمطين من أنماط تلك العملية فى خطاب ضيف: فثمة نمط يتمثل فى أحكام نقدية عامة، وموجزة، لا يخلو منها خطاب نقدى، ويتجلى هذا النمط فى مواضع مختلفة من خطاب ضيف(٦٨). وثمة نمط آخر يستند إلى صيغة أو مقولة نقدية يسعى الناقد ـ دائماً ـ إلى إرسائها لدى المتلقى أو فى سياق التلقى الاجتماعى للنقد. وبينما يجهر خطاب الناقد المعيارى ـ دائماً ـ بالمقولات النقدية التى يقيم على أساسها أحكامه النقدية، مما يجعل من تلك المقولات، ـ بذاتها ـ أحكاماً مباشرة على النصوص والظواهر الأدبية والفنية ـ فإن الناقد التفسيرى يبدو أقرب إلى استخدام مقولات القيمة فى سياق تفسيرى؛ بمعنى أن ذلك الناقد فى تعامله مع النصوص الأدبية والمسرحية إنما يركز جل اهتمامه على درس مختلف جوانب النص، وقد يتوقف فى نهاية درسه ليصوغ واحدة من مقولات القيمة تفسر ، دائماً ، ملامح النقص فى هذا الجانب أو ذاك. ولكى يتحول حكم القيمة ـ لدى الناقد التفسيرى ـ إلى

مقولة من مقولات القيمة فإنه يجب أن يكون بلورة لتصور عام عن قيمة جمالية محددة. ولعل واحدة من أكثر مقولات القيمة التى صاغها ضيف - فى خطابه النقدى - تتمثل فى مقولة ترى أن الكاتب المسرحى ينبغى أن تكون (لديه نظرات متناسقة بعينها فى الحياة)[٦٩] (تأخذ شكل تأملات وخبرات أو تجارب عميقة)[٧٠]. وتتجلى هذه المقولة فى سياق آخر لتصبح تأكيدا على ضرورة أن يمتلك الكاتب المسرحى فلسفة ما؛ يكشف عن هذا ما يقرره شوقى ضيف - وهو بصدد الحديث عن ضعف مسرحيتى قمبيز و على بك الكبير - من أنه (كان ينبغى لشوقى أن يتخذ لنفسه فلسفة، وهو يرافق مصر فى لحظات رهيبة من تاريخها. فيبرز لنا إيمان شعبها بالقدر مثلا، وأنه أصبح يسلم بالنافع والضار والصالح والطالح، فكل ما تأتى به المقادير سواء، أو يبرز لنا كفاح الروح المصرية ضد الفاتحين والسلاطين، وصلابتها حتى كأنها الصخر، تراوحها وتغاديها عواصف، فلا تنال منها ولا تلين. إذن لكان هناك خيط ينسج حوله مسرحياته الوطنية، فإذا لم تكن بها عاطفة الحب، على نحو ما رأينا فى مصرع كليوباترا، ملتهبة قوية حال بينها هذا الخيطُ أو قلَّ هذا الأساسُ الصلبُ وبين الضعفِ والهبوطِ عن المستوى الفنى الذى تعودناه من الشاعر)[٧١].

ولعل تكرار هذه المقولة أو نظائرها فى سياقات أخرى فى خطاب شوقى ضيف[٧٢]، إنما يشير إلى أن ذلك الخطاب كان يتطلب من الكاتب المسرحى أن تكون لديه رؤية شاملة، عميقة للحياة، تصبح العنصر الجذرى فى العمل المسرحى مما يؤدى إلى بقاء ذلك العمل ويضمن قوة تأثيره، من ناحية، بينما يعمل - ذلك العنصر - من ناحية ثانية - على ضم مختلف العناصر الجمالية والتشكيلية التى يستخدمها الكاتب المسرحى. وفاعلية الدور الذى يؤديه ذلك العنصر تتكشف فى أن افتقاده فى المسرحية يؤدى إلى تفكك حوادثها، أو بساطة المضمون الذى تقدمه، وهذا ما كان ضيف يكرر الإشارة إليه[٧٣].

وقد يبدو شوقى ضيف فى تأكيده على حيوية تلك الرؤية الشاملة - فى العمل المسرحى - قريبًا من لوكاتش الذى كان يتبنى المطلب ذاته، ولكن الفارق الجذرى بينهما يتمثل فى أن لوكاتش كان يربط تلك الرؤية الشاملة بالجذور التاريخية

والاجتماعية التى ينْتِج النص فى إطارها، من ناحية، ويجعل من وجود تلك الرؤية، أو عدم وجودها، لدى الكاتب المسرحى علامة دالة على الإدراك التاريخى للكاتب المسرحى، من ناحية ثانية(٧٤).

وتبدو لدى شوقى ضيف ، أحياناً ، عمليات للتقييم يؤسسها على منظور ضرورة المناسبة بين النص والعصر الذى كتب فيه(٧٥)، مما يكشف عن فعالية صيغة الأدب تعبير عن العصر فى خطابه النقدى وقدرتها على توليد عمليات نقدية تحققها، مما يؤدى إلى تثبيتها فى سياق التلقى الاجتماعى للخطاب النقدى.

(٤)

إن (تاريخ السوسيولوجيا يبين - بوضوح - أن أهمية أى علم تتوقف - إلى حد بعيد - على الضمانات المؤسسية، أو لنقل - بتحديد من المعيار نفسه - إنها تتوقف على المساحة التى يجدها العلم فى النظام التعليمى فى الجامعات)(٧٦). لعل تلك المقولة التى وضعها فوجن - فى إطار سوسيولوجيا الأدب - أن تكون مضيئة فى محاولة فهم نشأة الاتجاه التفسيرى فى النقد المسرحى، ونقد الأنواع الأدبية الحديثة فى الأدب العربى؛ فإذا كانت نشأته ترتبط بالجامعة المصرية فإن استقراره يرتبط - زمنيًا وتاريخيًا - بتأصل دراسة الأدب العربى الحديث فى الجامعات المصرية مع نهاية الستينيات من القرن العشرين. فلقد كانت نشأة ذلك الاتجاه واستقراره تلبية لحاجات اجتماعية محددة لعلها هى التى فرضت عليه أن يُعْلِى من شأن التفسير بالمعنى الذى حددناه فى بداية هذه الدراسة. فمن الواضح أن نشأة الجامعة المصرية - أهلية كانت أو حكومية - إنما كانت استجابة تجسد حاجة عدد من الطبقات الاجتماعية إلى التعرف على العلوم الحديثة، والمناهج الحديثة فى المجالات المختلفة(٧٧)، حتى تلك المجالات التقليدية ، آنذاك ، كعلوم الأدب واللغة والنقد، وهذا ما يتجلى ، مبكراً ، فيما قررته اللجنة المشرفة على الجامعة الأهلية عام ١٩٠٩ من إرسال أحد خريجى دار العلوم أو مدرسة المعلمين الناصرية إلى باريس ليقوم بدراسة آداب اللغة الفرنسية وإحراز أعلى الدرجات فيها؛ ليقوم - عند عودته - بتطبيق المناهج الحديثة على الأدب العربى

ويتولى تدريسه(٧٨) . ولعل هذا ما يؤكد أن الجامعة المصرية كانت مطالبة بتأسيس منهجية جديدة فى الدرس الأدبى و النقدى تختلف ـ جذرياً ـ عن تلك المنهجية التقليدية التى سادت المؤسسات التعليمية التقليدية كالأزهر ودار العلوم، وفى هذا ما يفسر الأهمية التى نالتها دراسات طه حسين الأولى عن «تجديد ذكرى أبى العلاء» و«فى الشعر الجاهلى» بصفة خاصة؛ إذ استطاعت أن تقدم منهجاً جديداً لدراسة الأدب العربى القديم خاصة. ورغم أن طه حسين قد استند فيها إلى صيغ مختلفة من الصيغ المرتبطة بنظرية التعبير مثل النظر إلى الأدب بوصفه تعبيراً عن ذات مبدعه، أو بوصفه تعبيراً عن العصر فإن تفسير الأعمال الأدبية كان يشكل جانبًا أساسيًا من جوانب منهجية طه حسين فيها؛ إذ كان التفسير يتجلى فى بحثه الدائم عن المؤثرات المختلفة التى شكلت الأعمال الأدبية، والبحث المتأنى عن صورة الأديب فى نصوصه المختلفة، والسعى إلى إعادة استخلاص صورة المجتمع والعصر من الأعمال الأدبية(٧٩) .

ولقد تثبتت ـ على المستوى المؤسسى ـ تلك المنهجية التى أرساها طه حسين بعدد كبير من الدراسات والرسائل الجامعية التى تبنتها وطبقتها على موضوعات مختلفة من الأدب العربى القديم.

وحين أخذ الاهتمام بدراسة الأدب العربى ـ المصرى بخاصة ـ الحديث يبرز لدى الدارسين فى الجامعة المصرية فى النصف الثانى من الأربعينيات ـ فقد كان ذلك الاهتمام يعود ـ فى جانب من جوانبه ـ إلى ما أصلته بعض الدعوات السابقة على تلك المرحلة . وهى دعوات أسهم بعض أساتذة الجامعة فيها، مثل دعوة أحمد ضيف إلى الاهتمام بالأدب القومى الذى كتب فى ضوئها عدداً من المقالات عن تاريخ الأدب العربى الحديث(٨٠)، أو دعوة أمين الخولى إلى دراسة الأدب المصرى الإسلامى من منظور يؤكد حتمية تأثير البيئة فى الأدب، ويؤسس ، من ثم ، لدرس الآداب الإقليمية فى الجامعة (٨١).

وحين بدأت دراسات الأدب العربى الحديث فى الجامعة لم يجد أصحابها أمامهم إلا قليلا من الدراسات التى تنضوى فى إطار دراسة تاريخ الأدب العربى

الحديث، أو تاريخ أنواعه المختلفة، بل إن تلك الدراسات كان يغلب عليها تقديم تراجم الأدباء المحدثين ونماذج مختلفة من إبداعاتهم، ودائمًا ما كان درس الأدب العربى الحديث يشكل حيزاً ضئيلا من الدرس الشامل للأدب العربى فى عصوره المختلفة[٨٢].

ولقد فرضت تلك الوضعية على دارسى الأدب العربى الحديث فى الجامعة أن يتجهوا إلى التأريخ للأنواع الأدبية الحديثة، أو لبعض الأدباء الكبار، أو الدراسة الموضوعية/ المضمونية لإنتاج كاتب أو مجموعة من الكتاب [٨٣].

ولما كانت المنهجية التى أرساها طه حسين هى الموجه المنهجى الأول لأصحاب تلك الدراسات، فقد كان التفسير - بجوانبه وعملياته المختلفة - هو التوجه الأساسى السائد فى تلك الدراسات. ورغم أن شوقى ضيف كان يوجه معظم نشاطه النقدى - فى هذه الفترة - إلى دراسة الأدب والتراث العربى القديم، فإن اهتمامه بالأدب العربى الحديث قد كان يشكل، على ضآلته، جانبًا ثانويًا حتى بداية الخمسينيات[٨٤]. ومن الواضح أنه مع سنوات الخمسينيات حتى نهاية السبعينيات اشتد اهتمام ضيف بالأدب العربى الحديث، فقدم عدداً من الكتب حول بعض موضوعاته أو شخصياته[٨٥]. كما أسهم - فى الفترة ذاتها - فى توجيه بعض الدراسات للأدب العربى الحديث؛ سواء بإشرافه على عدد منها، أو بمشاركته فى مناقشة بعضها[٨٦].

ولقد كان التفسير لدى شوقى ضيف استمراراً لعدد من الصيغ النقدية التى قدمها طه حسين خاصة، من جانب، بينما كان - من جانب آخر - وسيلة لوصف أنواع الأدب العربى الحديث وكُتّابه وصفاً يسهم فى تعريف الجمهور المتلقى بها، ولعل ذلك الجانب الثانى هو الذى يفسر تعدد الأطر التى أسهمت كتابات شوقى ضيف فى الأدب العربى الحديث فى التأثير فيها؛ فمن الواضح أن ما كتبه عن مسرح شوقى - على سبيل التمثيل - قد ظلت كثير من جزئياته متواترة لدى نقاد الأجيال التالية[٨٧] حتى وإن كان بعضهم ينتمى إلى اتجاهات نقدية مختلفة عن اتجاهه النقدى. كما ظلت كتاباته الأخرى مؤثرة فى إطار واسع من المتلقين يدل على ذلك أن كتابه «شوقى شاعر العصر الحديث» كان ضمن المقررات الدراسية لطلاب الثانوية العامة

فى بعض سنوات التسعينيات، بينما أعيد طبع معظم تلك الكتابات مرات متعددة تتراوح بين خمس مرات إلى ثلاث عشر مرة[٨٨]. ولعل هذا ما يؤكد أن الاتجاه التفسيرى لدى ضيف ، ولدى النقاد الآخرين الذين تبنوه ، كان يلبى حاجة اجتماعية مرتبطة بالمجتمع المصرى.

الهوامش

١- انظر: نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، العدد ١٠ أغسطس ١٩٩١ ، فصل: الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، ص- ص ١٣ - ٥٠ .

2-Benntt, Tonny: Outside literature. London & New York, 1990, p. 194.

3- Ibid,p 195.

٤- حول معنى التفسير عند جولدمان، انظر

Goldmann, Lucien: Method in Sociology of Literature trrans. And ed– by Williams Boelhawer, England, 1980. P - p. 69 - 70.

٥- انظر شوقى ضيف: لغة المسرح بين العامية والفصحى. مجلة مجمع اللغة العربية، عدد مايو ١٩٨٠، ص- ص ٥١ - ٦٤ .

- صلاح عبد الصبور رائد الشعر الجديد، فصول، عدد أكتوبر ١٩٨١، ص- ص ٣١ - ٣٦ .

٦- هذه هى مواضع نقد المسرح فى كتابات ضيف المشار إليها فى المتن:

- شوقى شاعر العصر الحديث، الطبعة الأولى، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٣، الفصل الرابع، المسرحيات ، ص- ص ١٨٨ - ٢٩٩ .

- الأدب العربى المعاصر فى مصر ١٨٥٠ - ١٩٥٠، الطبعة الأولى، دار المعارف ١٩٥٧، الشعر التمثيلى ص- ص ٦٩ - ٧٢، المسرحية ص- ص ١٨٦ - ١٨٩، توفيق الحكيم ص- ص ٢٥٣ - ٢٦٢ .

- مع العقاد، الطبعة الثانية، دار المعارف، ١٩٨١، ص- ص ١١٧ - ١١٨ .

٧- انظر مقاله: لغة المسرح بين العامية والفصحى. المشار إليه فى هامش ٥ .

٨- سيد قطب: النقد الأدبى: أصوله ومناهجه، الطبعة السابعة، دار الشروق، القاهرة

١٩٩٣، ص ٢٢٨، وانظر: ص ٢٢٦، ٢٢٧ حيث يكرر قطب المفهوم نفسه.

٩- المرجع السابق ص- ص ٢٢٧ - ٢٢٨، حيث يقدم قطب تطبيقات نقدية تركز على نماذج شعرية مختلفة.

١٠- المرة الأولى التى استخدم فيها ضيف هذا المصطلح كانت - فيما نعلم - فى كتابه البحث الأدبى الذى صدر عام ١٩٧٢ .

١١- شوقى ضيف: البحث الأدبى: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، الطبعة الخامسة، دار المعارف ١٩٨٣، ص ٣٩ .

١٢- المرجع السابق ص- ص- ص ١٣٩ - ١٤٤ . حيث يكشف ضيف - فى تطبيقاته النقدية الموجزة - عما يمكن أن يفيده الباحث من كل منهج نقدى.

١٣- انظر شوقى ضيف: البحث الأدبى ص- ص ١٤٤ ـ١٤٥ .

١٤- من المعروف أن يوسف مراد اهتدى إلى ذلك المنهج التكاملى إبان دراسته فى فرنسا فى النصف الثانى من الثلاثينيات، وقد أخذ يعمل على توضيح ذلك المنهج لطلابه بكلية الآداب جامعة القاهرة منذ ١٩٤٠ حين شرع يدرس علم النفس. وقد أرسى يوسف مراد هذا المصطلح سواء فى مقالاته التى كان ينشرها فى مجلة علم النفس، أو فى كتابه الأول «مبادئ علم النفس العام» الذى أصدره عام ١٩٤٧ على الرغم من انتهائه منه منذ ١٩٤٢ . . . انظر فى ذلك:

- يوسف مراد: مبادئ علم النفس العام، الطبعة السادسة، دار المعارف ١٩٦٩ ص ح من المقدمة.

- مراد وهبة: يوسف مراد والمذهب التكاملى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤: المنهج المتكامل وتصنيف الوقائع النفسية، ص- ص ٣٥ - ٦١ . وقد نشر المقال للمرة الأولى فى مجلة علم النفس، عدد فبراير ١٩٤٦ .

مقال: الأسس النفسية للتكامل الاجتماعى، ص- ص ٦٢ - ٧٧ . وهو فى الأصل محاضرة ألقيت عام ١٩٤٦ .

١٥– مراد وهبة: يوسف مراد والمذهب التكاملي، ص ٤٥، من مقال: المنهج المتكامل وتصنيف الوقائع النفسية.

١٦– شوقي ضيف: مناهج البحث الأدبي، ص ١٣٩ .

١٧– مراد وهبة: يوسف مراد والمذهب التكاملي ص ٥٠، من المقال المشار إليه في هامش ١٥ .

١٨– انظر: مراد وهبة: يوسف مراد والمذهب التكاملي، ص ٥٠، ص- ص ٥٢ـ ٥٣ .

١٩– شوقي ضيف: مناهج البحث الأدبي ص ١٤٥ .

٢٠– حول معنى التفسير عند كل من مندور وعز الدين إسماعيل، انظر:

– محمد مندور: الأدب وفنونه، طبع نهضة مصر، دون تاريخ، ص- ص ١٣٧ – ١٤١ ، حيث يحدد مندور دلالات التفسير في إطار تناوله لوظائف النقد.

– عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه «طبعته الأولى عام ١٩٥٥»، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي، ١٩٨٣ ص- ص ٥١ – ٨٦ . وعنوان الفصل: نظرية النقد. وتدور معظم صفحاته حول التفسير في النقد ومعنى النقد التفسيري.

– ولعل من المفيد ملاحظة أن لعز الدين إسماعيل إسهامًا آخر في تأصيل مصطلح التفسير – في الستينيات – بربطه بمنجزات التحليل النفسي. وهذا ما يتجلى في مصطلح التفسير النفسي الذي يعني الإفادة من نتائج التحليل النفسي (في إلقاء مزيد من الضوء على العمل الفني واستكشاف أبعاد التجربة أو التجارب التي يقدمها، وتفسير الدلالات المختلفة التي تكمن وراء الأعمال الفنية) . وقد قدم في ضوء هذا التصور كتابه: التفسير النفسي للأدب، الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٣، انظر طبعته الرابعة، مكتبة غريب، ١٩٨٤ .

٢١– انظر: محمد مندور: الأدب وفنونه، ص ١٣٧ .

٢٢– مندور: المرجع السابق ص ١٣٩ .

٢٣– تواترت هذه الصيغ النقدية عند أجيال من نقاد التعبير/ الرومانسية السابقين

على شوقى ضيف، ولاسيما عند طه حسين. كما تواترت عند نقاد تعبيريين أو اجتماعيين معاصرين لضيف فى الأربعينيات. انظر:

- جابر عصفور: المرايا المتجاورة، دراسة فى نقد طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣ .
- سيد البحراوى: البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث. الطبعة الأولى، دار شرقيات ١٩٩٣ الفصول الخاصة بكل من طه حسين، والعقاد والمازنى. ولويس عوض.
- سامى سليمان أحمد: الخطاب النقدى والأيديولوجيا: دراسة للنقد المسرحى عند نقاد الاتجاه الاجتماعى فى مصر (١٩٤٥ – ١٩٦٧)، دار قباء للطبع والنشر والتوزيع ٢٠٠٢ .

٢٤– حول معنى الصيغة النقدية، انظر: سامى سليمان أحمد، الخطاب النقدى والأيديولوجيا، مرجع سابق، ص ٣٣ .

٢٥– شوقى ضيف: الأدب العربى المعاصر فى مصر (١٨٥٠ – ١٩٥٠)، الطبعة الأولى، دار المعارف ١٩٥٧ ، ص٦٧ .

٢٦– المرجع السابق، ص ٦٧ .

٢٧– المرجع السابق، ص ٦٨ .

٢٨– انظر: شوقى ضيف: الأدب العربى المعاصر، حيث يدعو الشعراء إلى أن يجعلوا شعرهم (لا يقتصر على العواطف الوطنية أو العربية، بل يتسع لحياة الجمهور من جميع أطرافها فى القرية والمدينة، فيصور حياة الفلاح ويصور حياة العامل فى مختلف ظروفهما المادية والمعنوية، ويصور فى ذلك حياتنا نحن المصريين لا حياة مذاهب غربية) ص ٦٨ .

٢٩– تبدو الظاهرة – بوضوح – فى النصوص المشار إليها فى الهوامش الأربعة السابقة.

٣٠– حول هذه الظاهرة فى كتابات أولئك النقاد فى الخمسينيات، انظر: سامى سليمان أحمد: الخطاب النقدى والأيديولوجيا، فصل مهمة المسرح.

٣١- شوقى ضيف: الأدب العربى المعاصر فى مصر، ص ١ .

٣٢- انظر - على سبيل المثال - المرجع السابق ص- ص ٤٢ - ٤٣، حيث تتكرر لدى ضيف مجموعة من التقييمات النقدية النابعة من تلك الصيغة، ومن ذلك: وصفه لشعر حافظ إبراهيم بأنه (مرآة للجماعة المصرية ترى فيه نفسها وأهواءها وكل ما اضطربت فيه من وجوه إصلاح فى الدين والسياسة والاجتماع ص ٤٢ . ويصف ضيف دواوين شعراء البعث بأنها (تصور فى صدق كل ما كان يضطرب فيه الشعب. وكل ما حلم به من أمانى وآمال فى جميع شئون الحياة العامة من سياسة واجتماع ودين) ص ٤٢، ويصف حافظ وشوقى بأنهما (إنما يصوران فى شعرهما الجماعة المصرية ويجلوان ما كانت تستشعره من عواطف دينية وإسلامية نحو الدين نفسه ونحو تركيا ممثلته، وكانت تقترن بذلك عواطف قومية، نحو العرب أصحاب هذا الدين ولغته، فأمجادهم هى نفس أمجاده، بل رأينا هذه العواطف تتسع إلى ما يمكن أن نسميه عواطف شرقية) ص ٤٣ .

٣٣- تكشف القراءة الفاحصة لمقدمة البستانى لترجمته الإلياذة عن أن مصطلح روح العصر قد استـخدم فيهما بصورة لافتة؛ فقد تكررت الإشارة إليه - صراحة أو ضمناً - فى أكثر من عشرة مواضع، منها ص ٥٧، ١٤٨ - ١٤٩، ١٥٨ - ١٥٩، ١٦١ - ١٦٢، ١٩٢، ١٩٦، ١٩٧ . وقد ارتبطت هذه الصيغة لدى البستانى بشعر هوميروس أولا. ثم أخذ فى تطبيقها على الشعر العربى القديم ثانيًا، ثم جعل منها أساسًا يفسر الحاجة إلى التجديد الفنى ثالثاً. وهذا ما يتجلى على النحو التالى. ففى حديثه عن الإلياذة ومعارف عصرها نقل الآتى (قال بعض العلماء وما أحرانا أن نتخذ ديوانه خزانة نضع فيها معارف عصره من علم وأدب وصياغة وتاريخ) ص ٥٦ . ومن المهم ملاحظة أن البستانى وإن جعل الأديب تعبيراً عن عصره فإنه أكد أنه ليس تعبيراً سلبيًا؛ بمعنى أن ذلك الأديب الكبير يعبر - فيما يرى البستانى - عن عصره دون أن يفقده ذاتيته أو رؤيته الخاصة التى تعنى أنه يستطيع أن يرفض بعض جوانب عصره. وهذا الرفض يرتد إلى ما فى نفس الأديب من سلامة ضمير أو بعد نظر فى الإصلاح؛

فهوميروس قد جارى أبناء زمانه فى كثير من عاداتهم ومعتقداتهم ص ٥٦ . ولكنه – فى الوقت نفسه – (قد خالفهم فى أمور أخرى لسلامة فى ضميره ونظر بعيد فى ترقيتهم) ص ٥٦ . وقد عدد البستانى عدداً من المظاهر الدالة على سمو هوميروس عن بعض معتقدات عصره سمواً يكشف – بطريقة غير مباشرة – عن الدور الأخلاقى له فى مجتمعه؛ فـ (عصره عصر فسق وفجور وقد شجبهما حتى فى نفس الآلهة) ص ٥٦ . و(زمنه زمن بطش بالأسرى وقد طعن بقتلهم). (وحسبك فى هذا الباب أن تتصفح المواضع التى أفاض بها بمدح المرأة على إطراء صفات الأمهات والزوجات والبنات والأخوات حتى السبيات فى قرن كانت المرأة فيه من جملة المتاع وسلعة تشترى وتباع) ص ٥٦ .

وفى تناوله للشعر العربى القديم – لاسيما شعر العصر العباسى – أشار مرات عدة إلى ظهور روح العصر فى شعر العصر العباسى ونثره، انظر ص: ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٩ .

وقد أخذ البستانى على الشعراء المتأخرين أنهم قلدوا المتقدمين تقليداً مشوهاً (حتى لو أردت أن تستدل من شعرهم على شىء من حالة مجتمعهم لأعياك ذلك. وغاية ما يرتسم فى ذهنك صورة مشوهة لا يُعْلَمُ لها رأس من ذيل) ص - ص ١٦١، ١٦٢ .

وقد أفضت تلك النظرة التى ترى الأدب تعبيراً عن عصره إلى تأكيد الحاجة إلى تجديد العربية باستيعاب كثير من التعبيرات الصناعية والعلمية والسياسية، من ناحية، (انظر ص ١٩٦، ١٩٨) والدعوة إلى تجديد الشعر العربى من ناحية ثانية، وهذا ما يتجلى فى دعوته لشعراء عصره (وإنما نطمع أن يظلوا سائرين بنهضتهم سيراً حثيثاً ويجاروا تيار الترقى فلا يطمو عليهم، ولهم فى ذلك الفوز والفلاح وللأمة الخير والصلاح) ص ١٩٢ .

ومن الملاحظ أن دعوته لتجديد الشعر العربى فى عصره قد تكررت فى الصفحات الأخيرة من مقدمته مما يؤكد – من الوجهة المنطقية – أن النظر إلى شعر هوميروس والشعر العربى القديم من منظور العصور التى أنتجتهما إنما هو

التأسيس المنطقى لدعوة البستانى لتجديد الشعر العربى الحديث.

- انظر: سليمان البستانى: مقدمة ترجمة الإلياذة، الطبعة الثالثة، تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة السورية، ١٩٩٦ .

٣٤- يتجلى هذا العنصر كثيراً فى دراسات ضيف للأدب العربى الحديث، انظر:

- الأدب العربى المعاصر، ص ـ ص ٣١ – ٣٨، ص- ص ٣٨ – ٤٠ . ص٤٦، حيث تتكرر نصوص متعددة كاشفة عن اتكائه على هذا العنصر. .

- شوقى شاعر العصر الحديث ص – ص١٣١ – ١٦٢، حيث يتحدث تحت عنوان «الجمهور والصحف» عنهما بوصفهما من المؤثرات فى شعر شوقى ومسرحه، ويتكرر الحديث عن دور الجمهور ص ـ ص ١٥٠ – ١٥١، ١٦٠ – ١٦١ خاصة.

٣٥- شوقى ضيف: الأدب العربى المعاصر، ص ٤٠ .

٣٦- شوقى ضيف: شوقى شاعر العصر الحديث، ص ـ ص ١٥٠ ـ ١٥١ .

٣٧- انظر المرجع السابق، ص ٢٢٩، حيث يحدد ضيف إيجابيات ملهاة الست هدى، ومنها أن (فى كل جانب من جوانبها نجد صورة العصر، سواء فى وصف أدبائه الصحفيين، أو فى وصف خطبة الفتيات وأنهن لا يخترن الأزواج، أو فيما سمى عصمة المرأة، أو النشوق، أو فى الوصايا والأوقاف).

٣٨- انظر: شوقى شاعر العصر الحديث، ص ـ ص ١٨٩ ـ ١٩٠، حيث يقدم ضيف تعريفًا وصفيًا للمأساة من حيث هى شكل، وانظر أيضًا ص ـ ص ١٩٧ ـ ١٩٨ حيث يشير إلى ضرورة تحقق الإيجاز فى المسرحية.

٣٩- تكشف محاولة تحديد نسبة حجم التلخيص مقارنة بكم الكتابة النقدية فيما قدمه ضيف عن مسرحيات شوقى عما يلى: -

١- يمثل التلخيص حوالى ٩٠ ٪ من حجم الكتابة كما فى حالة الست هدى ص ـ ص ٢٨٩ – ٢٩٩، حيث يسود فيها العرض والتلخيص فيما عدا الصفحة الأخيرة.

٢- يمثل التلخيص حوالى ٥٠ ٪ من حجم الكتابة، كما فى حالة عنترة ص ـ ص

٢٦٢ – ٢٧٥ ، حيث يحتل التلخيص ص ـ ص ٢٦١ – ٢٧٠ .

٣– يمثل التلخيص حوالى ٥٠٪ من حجم الكتابة النقدية كما فى حالتى قمبيز ص ـ ص ٣١٨ ـ ٣٣٢ حيث يقع التلخيص فى ص ـ ص ٢١٩ – ٢٢٥ ، وأميرة الأندلس ص ـ ص ٢٧٥ – ٢٨٨ حيث يحتل التلخيص ست صفحات هى ص ـ ص ٢٧٧ – ٢٨٢ .

٤– قد يمثل التلخيص حوالى ٣٥٪ من حجم الكتابة كما فى حالة مصرع كليوباترا ص ـ ص ٢٠١ – ٢١٨ حيث يقع فى ص ـ ص ٢٠٢ – ٢٠٥ .

– والملاحظ أنه فى الصفحات المخصصة للدراسة النقدية يعتمد ضيف دائمًا على تقديم نماذج مطولة، ومتعددة أحياناً، من حوار المسرحيات مما يؤدى إلى تقليل كم الكتابة النقدية الخالصة.

٤٠– انظر – على سبيل المثال – شوقى شاعر العصر الحديث، ص ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٣٤، ٢٦٦ ، حيث ترد نماذج من الإشارات النقدية المشار إليها فى ثنايا تلخيصات ضيف لمسرحيات مصرع كليوباترا، على بك الكبير، عنترة، على الترتيب.

٤١– تكشف مراجعة الدوريات عن أنه، منذ الثلاثينيات حتى نهاية الخمسينيات تقريبًا، كانت كثير من الصحف والمجلات تقدم ملخصات للمسرحيات الأوروبية، ويمكن التمثيل لذلك بمجلة الهلال، وجريدة الشعب. ففى مجلة الهلال هناك عشرات الملخصات التى قدمها درينى خشبة، بصفة خاصة. وأما جريدة الشعب فقد نشرت فى الخمسينيات ملخصات لمسرحيات عالمية مختلفة، قدمها لويس عوض، ثم جمعها بعد ذلك فى كتابه: المسرح العالمى من أسخيلوس إلى آرثر ميللر، والذى صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٤ .

٤٢– انظر: لويس عوض: المسرح العالمى من أسخيلوس إلى آرثر ميللر، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١ .

٤٣– انظر محمود كامل: المسرح الجديد، نشر إدارة الهلال بمصر، ١٩٣٢ . والعنوان

الفرعي للكتاب هو (مجموعة تحتوى على ملخصات أشهر القصص المسرحية الجديدة التي ظهرت في الآداب الأوروبية).

٤٤– محمود كامل: المسرح الجديد، ص ٦ .

٤٥– يظهر هذا الهدف الضمني في ثنايا تقديم المؤلف لعدد من المسرحيات، منها: مسرحية لقد قتلت ص ـ ص ٤٧ ـ ٤٨، ومسرحية الغيرة ص ـ ص ٨٠ ـ ٨١، مسرحية الجبان ص ـ ص ٩٨ ـ ٩٩، ثم مسرحية ماريوس ص ـ ص ٢٠٢ ـ ٢٠٣؛ فهو يقول في تقديمه للمسرحية الأولى، وهي من تأليف الكاتب الفرنسي ليوبولد مارشان، (وثم شيء آخر جدد فيه المؤلف ولم يخضع للأصول المسرحية القديمة، فلو أن برنشتين أو باتاي أو غيرهما من مؤلفي المسرح الفرنسي في أوائل هذا القرن قد وفق إلى موضوع هذه القصة لجعل منظر قتل المرأة لعشيقها يقع في الفصل الثاني أو الثالث على اعتبار أنه عقدة القصة ومحورها. ولكن ليوبولد مارشان لم يفعل ذلك، بل جعل المنظر يقع وينتهي في الفصل الأول. وقصر الفصلين التاليين على تحليل حياة المرأة بعد حكم البراءة) ص ـ ص٤٧ ـ ٤٨، ثم يشير إلى ضرورة تقديم مسرحيات هذا الكاتب للجمهور المصري.

٤٦– محمود كامل: المرجع السابق، ص ٦ .

٤٧– أمثلة هذا النمط: تقديمه لمسرحيات: إن الحياة حلم ص ـ ص ٧ ـ ٨، طريق المرايا ص ـ ص ١٠٨ ـ ١٠٩، طالطة البرية ص ـ ص ١١٨ ـ ١١٩ .

٤٨– أمثلة هذا النمط تتجلى في تقديمه للمسرحيات التالية: الماضي الملوث ص ـ ص ٥٦ ـ٥٧، الغيرة ص ـ ص ٨٠ ـ ٨١، سيجفريد ص ٨٩ .

٤٩– انظر أمثلة الأحكام المنسوبة إلى نقاد أوروبيين في تلخيص المسرحيات التالية: الزوجة المبتسمة ص ـ ص ١٤٦ ـ١٤٧، الغيرة ص ـ ص ٨٠ ـ ٨١، الجبان ص ٩٠، الحنان ص ١٨١ . وأما الأحكام غير المنسوبة فمنها في تلخيصه لمسرحية النفور ص ١٦٩ .

٥٠– شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، ص ١٩١ .

٥١– المرجع السابق، ص ١٩٠ .

٥٢- انظر المرجع السابق، ص١٩١ .

٥٣- انظر: محمود حامد شوكت: المسرحية فى شعر شوقى، طبعة المقتطف والمقطم ١٩٤٧ ، ومن المهم الإشارة إلى أن التفسير لدى شوكت يهتم دائمًا بالجوانب الجمالية.

٥٤- انظر: محمد مندور: مسرحيات شوقى، طبعة نهضة مصر، دون تاريخ، حيث لا يكتفى مندور بتتبع المؤثرات العربية فى مسرح شوقى فى إطار درسه «التياران الشرقى والغربى فى مسرح شوقى» ص. ص ١٣ - ٢٩ ، بل يتوقف عند المسألة ذاتها فى إطار تناوله لمسرحيات شوقى كل على حدة. ومن المهم الإشارة إلى أن هذا الكتاب قد طبع للمرة الأولى عام ١٩٥٥ .

٥٥- من المهم الإشارة إلى أن ضيف قد جعل من التيارين الخلقى والغنائى المقومين الأساسيين فى مسرحيات شوقى، ولذا كان حريصاً على تناولهما فى إطار درسه لمقومات مسرحيات شوقى، ثم فى إطار تناوله كل مسرحية على حدة، بينما جعل من الفكاهة عنصراً أو تياراً فى بعض المسرحيات، كما فى قمبيز و على بك الكبير ومجنون ليلى. انظر: شوقى شاعر العصر الحديث ص. ص ٢٢٨ - ٢٢٩، ٢٤٠ - ٢٤١، ٢٥٤ - ٢٥٥ .

٥٦- شوقى شاعر العصر الحديث، ص ١٩٥ .

٥٧- انظر - على سبيل المثال - شوقى شاعر العصر الحديث، ص. ص ٢٠٦ - ٢٠٨، حيث يبرز ضيف القيم الوطنية التى تمثلها كليوباترا فى مصرع كليوباترا. وانظر أيضًا ص. ص ٢٦٣ - ٢٦٤ ، حيث يبين ضيف تجلى المضمون الخلقى لدى شخصيات المعتمد بن عباد وابنته، وابن حيون فى مسرحية أميرة الأندلس.

٥٨- انظر تناول ضيف لمسرحية على بك الكبير ص. ص ٢١٨ - ٢٢٠ ، حيث تبرز المظاهر المشار إليها فى المتن.

٥٩- انظر نماذج مختلفة لهذه الظاهرة فى: شوقى شاعر العصر الحديث ص ٢١٢ ، ٢٣٠ ، ٢٤٣ ، ٢٥٦ .

٦٠- انظر: سامي سليمان أحمد: الخطاب النقدي والأيديولوجيا، مرجع سابق، ص٧٩ .

٦١- انظر محمد مندور: مسرحيات شوقي، حيث يقول في سياق تحديده للتيارين الشرقي والغربي في مسرح شوقي: (وإذا كان مسرح شوقي يقوم في هيكله الفني العام على النمط الغربي، من حيث إنه يتناول في كل مسرحية موضوعاً يعرضه بواسطة شخصيات تتحرك وتتحاور على خشبة المسرح. ويتطور الموضوع إلى أن يصل إلى أزمة ثم ينتهي بحل تلك الأزمة؛ فإن الروح التي يتناول بها الأديب هذا الموضوع وأنواع الأفكار والأحاسيس والاتجاهات الأخلاقية، فضلا عن أسلوب العلاج ووسائله العقلية والجمالية، قد كانت بحكم الضرورة والتراث الموروث والتركيبات النفسية شرقيةً عربية) ص ١٣ .

٦٢- شوقي شاعر العصر الحديث، ص ٢٧٠ .

٦٣- انظر: شوقي شاعر العصر الحديث، ص ٢١٠، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣٦، ٢٤٥، وغيرها، ففي كل هذه المواضع كان ضيف يسعى إلى بيان جانب أو أكثر تتصف به هذه المسرحية أو تلك خلافاً للمسرحيات الأخرى.

٦٤- شوقي شاعر العصر الحديث، ص ـ ص ٢٣١ ـ ٢٣٢ .

٦٥- المرجع السابق، ص ٢١٦ .

٦٦- شوقي شاعر العصر الحديث، ص ٢٠١ .

٦٧- انظر – على سبيل المثال – نقد مندور لمسرحيات شوقي، وانظر أيضا: محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧ – ١٩١٤)، الطبعة الثالثة، دار الثقافة، بيروت ١٩٨٠، وقد صدرت طبعته الأولى عام ١٩٥٦، حيث تكشف القراءة الفاحصة لما قدمه نجم عن أنه كان يجعل من أشكال المسرح الغربي المختلفة نماذج ينبغي أن يحتذيها كتاب المسرح العربي، وعلى الناقد – من ثم – أن ينظر إلى المسرحيات العربية في ضوء اقترابها من تلك النماذج. . .. ويحتاج هذا الأمر إلى درس – من منظور سوسيولوجيا التوصيل والتلقي – يكشف عن دور هذا التوجه في تثبيت مفاهيم بعينها حول المسرح في السياق

الثقافى الاجتماعى المصرى/ العربى.

٦٨- انظر نماذج مختلفة فى الصفحات التالية من شوقى شاعر العصر الحديث، ص ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٣٤، ٢٦٦، على سبيل التمثيل.

٦٩- شوقى شاعر العصر الحديث، ص ٢٨٨ .

٧٠- المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

٧١- شوقى شاعر العصر الحديث، ص ٢٤٥، ٢٤٦، كما تتكرر المقولة ذاتها فى الصفحة الأولى منهما مرة أخرى.

٧٢- انظر ما يقوله ضيف فى تناوله لمسرحيتى على بك الكبير وقمبيز ص ٢٢٦، وفى تناوله لمسرحية أميرة الأندلس ص ٢٦٢، ٢٦٦ حيث يتكرر حديثه عن أن شوقى لم يتخذ لنفسه فلسفة، أو أنه ليست له (آراء واضحة عن الحياة)، ويؤكد ضرورة أن تكون للكاتب المسرحى (فكرة واسعة عن الحياة وأحداثها)، كما أن الكاتب المسرحى ينبغى أن تكون لديه (خبرات بعينها متناسقة فى الحياة) . . . . . تأخذ شكل تأملات أو تجارب عميقة.

٧٣- انظر المواضع المشار إليها فى الهامش السابق.

٧٤- انظر: lukacs,Georg: Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, Darmstadt, 1981.

٧٥- انظر: شوقى شاعر العصر الحديث، ص ـ ص ٢٥٣ ـ ٢٥٤، حيث يذكر ضيف – فى تناوله لمسرحية مجنون ليلى – أن شوقى قد أدخل عناصر عصرية تتمثل فى سلوك بعض الشخصيات الرئيسية سلوكًا لا يتناسب والعصر الذى تتناوله المسرحية. وهو يرد بعض صور هذا السلوك إلى تأثر شوقى بالغرب.

76- Fügen, Hans Nobert: Wege Der Literatursoziologie, 2 Auflage. DarmStatd 1971, S. 130.

٧٧- ارتبطت نشأة الجامعة المصرية – أهلية كانت أم حكومية – بتصور كثير من

مثقفى الطبقة الوسطى الحاجة إليها فى إطار إقامة نظام تعليمى وطنى من ناحية، والنظر إليها - بوصفها - حجر النهضة الوطنية ومؤسسة تقدم العلوم والمناهج الحديثة، من ناحية ثانية. انظر فى ذلك:

- سامية حسن إبراهيم: الجامعة الأهلية بين النشأة والتطور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥ .

- رءوف عباس أحمد: تاريخ جامعة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة تاريخ المصريين، ١٩٩٥ .

٧٨- انظر: سامية حسن إبراهيم: المرجع السابق ٩١، رءوف عباس أحمد، المرجع السابق، ص ٤٢ .

٧٩- انظر: طه حسين: تجديد ذكرى أبى العلاء، الطبعة التاسعة، دار المعارف، ١٩٨٢، فى الأدب الجاهلى، الطبعة الرابعة عشرة، دار المعارف، ١٩٨١ .

٨٠- نشر أحمد ضيف ثلاث مقالات فى جريدة المقتطف أعداد أبريل - يونيه ١٩٢٦ بعنوان الأدب المصرى فى القرن التاسع عشر، يقدم فيها تاريخاً أولياً لبدايات الأدب المصرى الحديث. وقد أعاد على شلش نشر هذه المقالات، انظر: على شلش: أحمد ضيف، سلسلة نقاد الأدب، العدد٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢، ص- ص ١١٩ - ١٤٣ .

٨١- انظر: أمين الخولى: فى الأدب المصرى: فكرة ومنهج، مطبعة الاعتماد بمصر ١٩٤٣ .

٨٢- هذا ما يتجلى فى: جورجى زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، الجزء الرابع، دار الهلال، ١٩٥٧، وقد صدرت طبعته الأولى عام ١٩١٢ .

- أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربى، طبعة نهضة مصر، دون تاريخ، وقد صدرت طبعته الأولى١٩٢٥ .

- وحتى بداية دراسة الأدب العربى الحديث فى الجامعة لم تكن هناك دراسة

مخصصة لدراسة الأدب العربى الحديث وحده سوى دراستى لويس شيخو: الآداب العربية فى القرن التاسع عشر، والآداب العربية فى الربع الأول من القرن العشرين، وهما - فى الأصل - مقالات كان شيخو ينشرها فى مجلة المشرق. انظر:

- لويس شيخو اليسوعى: الآداب العربية فى القرن التاسع عشر، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، الجزء الأول، طبعة ١٩٠٨، الجزء الثانى، طبعة ١٩١٠ .

٨٣- تكشف مراجعة دليل الرسائل التى أجازتها كلية الآداب - جامعة القاهرة، منذ إنشائها أنه فيما عدا دراسة واحدة عن أثر الثقافة الأوروبية فى الأدب المصرى الحديث ١٩٤١ - فإن دراسات الأدب العربى الحديث فيها لم تبدأ إلا فى النصف الثانى من الأربعينيات، وتضم الفترة من ١٩٤٥ - ١٩٥٦ عدد عشرين رسالة مختلفة، تتنوع موضوعاتها بين التأريخ للأنواع الأدبية الحديثة أو النقد. أو الدراسة الموضوعية لإنتاج كاتب أو مجموعة من الكتاب. ومن النوع الأول:

- القصص اللبنانى فى النهضة الأدبية الحديثة حتى الحرب العالمية الأولى ١٩٥١ .

- الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث ١٩٥٢ .

- حركة النقد فى الأدب العربى الحديث فى لبنان ١٩٦٠ .

- المسرح عند شوقى ١٩٤٦ .

- أدب عبد العزيز البشرى ١٩٥٣ .

- الشعر والسياسة فى مصر الحديثة من الحملة الفرنسية إلى الثورة العرابية ١٩٥٠ .

- شعر خليل مطران ١٩٥٧ .

انظر: دليل الرسائل الجامعية التى أجازتها كلية الآداب منذ إنشائها حتى عام ١٩٩٠، إعداد هاشم فرحات، طبع كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩٤ .

٨٤- طوال سنوات الأربعينيات كتب شوقى ضيف فى المجلات الأدبية كثيراً من المقالات عن الأدب العربى القديم، ومع نهاية الحرب العالمية الثانية تحول إلى

الاهتمام بالأدب الحديث شيئا فشيئاً فكتب مقالات مختلفة عن عدد من دواوين الشعراء المعاصرين، وعن بعض الكتابات النثرية والدراسات الأدبية والنقدية الحديثة انظر:

– على شلش: المجلات الأدبية فى مصر: تطورها ودورها: دراسة تطبيقية من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨، ص - ص ٢٩٦ - ٢٩٧ .

٨٥– من الواضح أن الكم الأكبر من كتب شوقى ضيف عن الأدب العربى الحديث قد قدمها ضيف بداية من عام ١٩٥٣ ؛ وذلك بكتابه عن شوقى شاعر العصر الحديث، وحتى نهاية الستينيات.

٨٦– طوال عقدى الخمسينيات والستينيات أشرف ضيف على ثلاث دراسات عن بعض موضوعات الأدب العربى الحديث، وهى:

– نثر مصطفى صادق الرافعى ١٩٦٣ .

– الثقافة العربية وأثرها فى تماسك الوحدة القومية فى السودان المعاصر، ١٩٦٨ .

– أساليب المقالة وتطورها فى الأدب العراقى الحديث، ١٩٧٠ .

– انظر دليل الرسائل الجامعية، مرجع سابق.

– كما اشترك فى مناقشة عدة رسائل عن بعض موضوعات الأدب العربى الحديث، سواء فى جامعة القاهرة أو فى غيرها من الجامعات، وإن كان لا سبيل إلى التحديد الدقيق لعددها.

٨٧– انظر على سبيل المثال:

سامى منير حسين عامر، المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن والنقد الاجتماعى والسياسى، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الإسكندرية ١٩٧٨ .

– طه وادى: شعر شوقى الغنائى والمسرحى، الطبعة الأولى، دار المعارف، ١٩٨١ .

– أحمد شمس الدين الحجاجى: المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث، كتاب الهلال، عدد ١٩٩٥ .

٨٨– تعددت – حتى سنة ٢٠٠٤ على سبيل المثال – طبعات كتب ضيف الخاصة بالأدب العربى الحديث، ومنها: البارودى رائد الشعر الحديث خمس طبعات، مع العقاد خمس طبعات، دراسات في الشعر العربى المعاصر عشر طبعات، الأدب العربى المعاصر فى مصر ثلاث عشرة طبعة، شوقى شاعر العصر الحديث ثلاث عشرة طبعة.

الفصل الرابع

مهام المسرح فى خطاب النقد الاجتماعى المصرى

(١)

ما تزال هناك جوانب وفيرة الخصوبة فى الخطابات النقدية العربية الحديثة ـ ولاسيما خطابات نقد الأنواع الأدبية الحديثة كالرواية والمسرحية ـ لم يضعها دارسو النقد العربى الحديث موضع المساءلة والاختبار، ومنها التشكل التاريخى للمؤسسة النقدية فى المجتمع العربى الحديث، والطرائق التى تستجيب بها تلك المؤسسة لتغير الواقع الاجتماعى الذى تتبلور فى سياقه، والعلاقة بين الخطابات النقدية التى تطرحها المؤسسة النقدية والأيديولوجيا التى تسرى فيها وتبطنها، فضلا عن جوانب أخرى حيوية[١]. وسعياً للإسهام فى إضاءة بعض تلك الجوانب تطرح هذه الدراسة سؤالا محوريًا ذا شقين، يدور أولهما حول الكيفية التى تستجيب بها المؤسسة النقدية لتغير الواقع، بينما يدور الآخر حول العلاقة بين الخطاب النقدى ـ بوصفه نتاجًا للمؤسسة النقدية ـ والأيديولوجيا التى تسرى فيه، وتختار الدراسة عينة محددة تتمثل فى نقاد الاتجاه الاجتماعى فى النقد المسرحى المصرى (١٩٥٢ – ١٩٦٧) بوصفهم شريحة من المؤسسة النقدية فى تلك الفترة؛ سعيًا لاختبار السؤال المطروح، والكشف عن الإمكانات التى يمكن أن تتولد من إجاباته.

ويبدو من الضرورى ـ بداية ـ التأكيد على أن منطلق الإجابة الذى يشكل إطارها الذهنى الحاكم يتمثل فى منظور يجمع بين سوسيولوجيا المسرح ونقد النقد؛ فعلى حين يسهم الدرس السوسيولوجى للمسرح ونقده فى الكشف عن السياقات الاجتماعية التى تشكلا فيها، فإن نقد النقد نشاط تحليلى يجعل الخطاب النقدى موضوعًا للمساءلة والفحص، بهدف مراجعة مصطلحاته ومبادئه الأساسية وأدواته الإجرائية.

إن سوسيولوجيا المسرح تتوجه أساسًا إلى البحث عن صورة (المسرح فى المجتمع، وصورة المجتمع فى المسرح) مما يجعل من هذين الجانبين الميدان الأساسى لها[٢]. وهذا ما يجعل من دراسة خطاب النقد المسرحى جانبًا أساسيًا من جوانب المسرح فى المجتمع، يهدف إلى الكشف عن الكيفية التى تستجيب بها المؤسسة النقدية ـ بوصفها مؤسسة اجتماعية ـ للتحدى الذى يطرحه التاريخ

الاجتماعى متمثلا فى تغير الواقع تغيراً يفرض على المؤسسات الاجتماعية أشكالا مختلفة من الاستجابة له . ويمكن القول إن نموذج الممارسة المسرحية المصرية (١٩٥٢ – ١٩٦٧) يطرح ـ سواء على مستوى الإبداع أو مستوى النقد ـ تحديداً لموقع المؤسسة النقدية تبدو فيها عنصراً من منظومة ذات طبيعة شمولية يبدو فيها الواقع عنصراً شاملا، بينما تبدو السلطة السياسية أكثر عناصر المنظومة فعالية، سواء فى علاقاتها بالكتّاب أو علاقتها بالنقاد، على حين تبدو مؤسسة الكتاب ومؤسسة النقاد عنصرين يتحركان فى اتجاهات مختلفة تبعاً لحركة الواقع ومواقف السلطة السياسية، فى حين يظل المتلقى ـ سواء كان متلقيًا للأنواع الأدبية أو الكتابات النقدية ـ أقل عناصر هذه المنظومة فعالية.

وإذا كانت عناصر تلك المنظومة ترتبط بمجموعة من العلاقات المتنوعة فإن تشكل تلك المنظومة يقتضى أن تتبلور ثمة هيراركية ما[٣] تنتظمها، ويبرز نموذج الممارسة المسرحية فى مصر (١٩٥٢ – ١٩٦٧) دور السلطة السياسية، بوصفه الدور الأساسى فى تلك المنظومة، وهو ما يظهر سواء فى علاقة السلطة بالكاتب المسرحى أو بمؤسسة النقد المسرحى؛ فبعد الثورة بفترة قصيرة أدركت السلطة حاجتها إلى الإفادة من الفنون المختلفة لنقل رؤاها إلى الجماهير المصرية، ووجدت أن المسرح هو أكثرها صلاحية لتلك المهمة؛ ربما لغلبة الأمية على المجتمع المصرى مما يشكل صعوبة أمام الأنواع الأدبية التى تعتمد على الكتابة وحدها كالرواية، فشكلت لجنة برئاسة توفيق الحكيم لدراسة مشكلات المسرح المصرى والعمل على النهوض به، وانتهت اللجنة إلى وضع مجموعة من المقترحات[٤] .

ولقد أخذت السلطة تدرك بوضوح ـ مع قوة مسعاها لتغيير الواقع المصرى ـ احتياجها للمسرح، فبدأت تشجع المؤلف المصرى المحلى الذى يقدم كتابات تتناول الهموم والقضايا المحلية، فظهرت مجموعة من الكتابات المسرحية الجديدة لنعمان عاشور، ولطفى الخولى، وسعد الدين وهبة وألفريد فرج، ويوسف إدريس، ممن يشكلون ما يمكن أن يسمى جيل الخمسينيات، وقد تمحورت أعمالهم حول نقد مجتمع ما قبل ١٩٥٢ ، وإظهار أن الثورة كانت ضرورة تاريخية، والتبشير بالمبادئ السياسية

والاجتماعية التى طرحتها الثورة[٥].

وعندما بدأت سنوات الستينيات كان جيل جديد قد أخذ يشق طريقه نحو تقديم كتابة مسرحية جديدة تضيف إلى ما قدمه الجيل السابق جديداً لعل أهم ما فيه السعى إلى الإفادة من المسرح الأوروبى بأشكاله المعاصرة تماماً، من ناحية، ومن ناحية أخرى الوعى العميق بإمكانات الإفادة من الأشكال المسرحية الشعبية، وهذا ما تكشف عنه كتابات أبناء هذا الجيل كمحمود دياب ونجيب سرور وميخائيل رومان على ما بينهم من اختلافات[٦]، كما تكشف عنه أيضاً المحاولات التجريبية لكتاب ينتمون إلى أجيال أقدم كالحكيم الذى قدم (يا طالع الشجرة) عام ١٩٦٢، أو يوسف إدريس الذى قدم (الفرافير) سنة ١٩٦٤ .

(١/٢)

وإذا كانت المؤسسة النقدية تنظيماً اجتماعياً محدداً تشكله فئات اجتماعية، ويعمل - فى إطار سوسيولوجيا التوصيل - على تقديم تحديدات لوظائف المسرح وشروطه الاجتماعية، يستند فيها إلى معايير محددة لإنتاج المسرح وتلقيه[٧] - فإن الدرس السوسيولوجى لحركة المسرح ونقده فى مصر فى مرحلتى الخمسينيات والستينيات يكشف عن أن موقف السلطة منهما قد أسهم بالإسراع فى تشكيل مؤسسة نقاد المسرح، ربما للمرة الأولى فى تاريخ الممارسة المسرحية فى المجتمع العربى الحديث خلافاً للمراحل السابقة من نشأة المسرح العربى (أى بداية من منتصف القرن التاسع عشر على وجه التحديد)، فمن الواضح أن مختلف العوامل التى ساعدت على بلورة تلك المؤسسة كانت السلطة السياسية تقف وراءها بطريقة مباشرة، بداية من تشجيع السلطة لكتاب المسرح؛ مما أدى إلى تراكم إبداعات جيلين من كتاب المسرح فيما يقل عن عقدين (١٩٥٢ – ١٩٦٧)، وقد برز ذلك التراكم فى كتابات مسرحية مصرية شكلت المادة الأساسية التى كانت تتطلب نقاداً يدرسونها، ولعل توفر مثل تلك الكتابات المحلية التى نُظر إليها على أنها تنتمى إلى المسرح أو أدب المسرح كان عاملا حاسماً فى تشكيل مؤسسة نقاد المسرح منذ منتصف الخمسينيات، وهذا ما يتضح من ملاحظة أن النقاد الكبار فى الثلاثينيات والأربعينيات لم يهتموا إلا قليلا

يتناول الأنواع الأدبية الحديثة كما تدل على ذلك شواهد مختلفة[٨]. كما أن بعض أولئك النقاد حين أخذوا فى الاهتمام بنقد الأنواع الأدبية الجديدة لم ينطلقوا من دراسة الإبداعات المصرية المحلية، بل كانوا يقومون بعرض أو تلخيص بعض الدراسات النقدية الأوروبية دون الاهتمام بتطبيق أفكارها على النتاج المحلى المصرى، وهذا ما تكشف عن كتابات أحمد حسن الزيات وأحمد أمين[٩].

وإذا كان النقاد عنصراً من الوسائط التى تتوسط بين المبدع والمتلقى والتى يسميها بعض دارسى سوسيولوجيا الأدب البوابين[١٠] ـ فإن السلطة هى التى وفرت لأولئك البوابين قنوات الاتصال التى يستخدمونها فى نقل إنتاجهم النقدى إلى المتلقين، وقد تمثلت تلك القنوات فى الجرائد والمجلات المختلفة التى أنشأتها السلطة، وسواء كانت المجلات ـ على سبيل المثال ـ دعائية سياسية: كبناء الوطن والكاتب، أو ثقافية: كالمجلة والفكر المعاصر، أو متخصصة: كالفنون الشعبية، فإنها جميعًا قد خصصت مساحات وفيرة من صفحاتها للنقد المسرحى، والأمر نفسه ينطبق على الجرائد المختلفة كالأهرام والجمهورية والشعب، كما ينطبق أيضاً على المجلات العامة القائمة من قبل ١٩٥٢؛ كروز اليوسف والمصور وآخر ساعة.

ولذا لم يكن غريبًا أن يسهم فى الكتابة حول العروض المسرحية بعضُ الصحافيين والسياسيين[١١].

ولم تقتصر قنوات الاتصال على الصحف والمجلات فقط، فثمة قنوات أخرى كالندوات الإذاعية والندوات فى المسارح المختلفة، وبذلك أتاحت تلك القنوات المختلفة الفرصة أمام النقاد لتقديم اجتهاداتهم النقدية المتعددة، والوصول إلى أعداد كبيرة من المتلقين لم يكن بإمكان ناقد ما قبل هذه المرحلة الوصول إليها.

ولم يتوقف دور السلطة فى تفعيل تبلور المؤسسة النقدية عند الحدود السابقة فثمة مجالات أخرى أتاحتها السلطة أمام الناقد للعمل؛ كترجمة نصوص المسرح الأوروبى فى سلسلتى روائع المسرح العالمى ومسرحيات عالمية، وكتابة البرامج الإذاعية عن كتّاب المسرح العالمى ومسرحياتهم، أو الاشتراك فى تحكيم مسابقات النصوص المسرحية، أو عضوية لجان القراءة فى المسارح المختلفة.

ومن الواضح أن مختلف العوامل السابقة قد جعلت النقد المسرحى حرفة من الحرف التى تقوم بها بعض الفئات الاجتماعية، وتعتمد عليها فى اكتساب الرزق، مما يعد علامة واضحة على تبلور مؤسسة نقاد المسرح فى مصر (١٩٥٢ – ١٩٦٧) . ولقد كانت تلك المؤسسة تضم فى إهابها ثلاثة اتجاهات مختلفة، هى ـ حسب تاريخيتها ـ الاتجاه التفسيرى، والاتجاه الشكلى، ثم الاتجاه الاجتماعى.

ويعد الاتجاه التفسيرى أقدم اتجاهات المؤسسة النقدية المصرية، ولما كان التفسير هو المنطلق الأساسى لأصحابه فإنه يتمثل فى عدد من العمليات النقدية المتتابعة أو المتجادلة أحياناً بهدف شرح النص الأدبى شرحاً داخليًا وخارجيًا يتجلى فى تحليل مكونات العمل إلى عناصره المختلفة من ناحية، وفهم ذلك العمل فى علاقته بمجتمعه وتاريخه وما أثر فيه من عوامل، من ناحية ثانية، وفهم العمل فى علاقته بمبدعه من ناحية ثالثة، ثم تقييم العمل الفنى، بطريقة غير مباشرة وموجزة غالبًا، من ناحية رابعة . ويتجلى هذا الاتجاه لدى عدد من النقاد منهم: محمود حامد شوكت فى كتابه المسرحية فى شعر شوقى (١٩٤٧) ، وشوقى ضيف فى كتابه شوقى شاعر العصر الحديث (١٩٥٣) ، وعمر الدسوقى فى كتابه المسرحية(١٩٥٧) وغيرهم[١٢] .

وأما الاتجاه الشكلى فينطلق أصحابه من تصور أن الشكل هو القيمة الأولى التى ينبغى أن يسعى الكاتب المسرحى إلى تجويدها، بصرف النظر عن وظيفة ذلك الشكل اجتماعيًا؛ ولذا فإن مهمة الناقد الأساسية تنحصر فى دراسة ذلك الشكل دراسة تستجلى العناصر المختلفة التى يقوم عليها[١٣] . ولقد برز ذلك الاتجاه لدى رشاد رشدى وعدد من تلاميذه (سمير سرحان، ومحمد عنانى ، وفاروق عبد الوهاب) ، كما ظهر لدى نقاد آخرين ممن نشروا كتابات فى مجلة المسرح (١٩٦٤ – ١٩٦٧) وقد غلب عليهم كونهم من دارسى الآداب الأجنبية ومدرسيها فى الجامعات[*] .

وإذا كان ذلك الاتجاه يصدر فى تصوراته النقدية عن مفاهيم إليوت وغيره من نقاد النقد الجديد، فمن اللافت أن ذلك الاتجاه لم يكن منفصلا عن المؤسسة النقدية فى تأثرها بالسلطة ومؤسساتها، وهذا ما يتجلى فى قبول رشاد رشدى وفاروق عبد الوهاب

للوظيفة الاجتماعية للمسرح مع تقديم الشكل فى الوقت ذاته، وهذا ما تبينه بوضوح مقالات مختلفة لهما منشورة بمجلة المسرح(١٤).

وأما الاتجاه الاجتماعى فهو يضم أولئك النقاد الذين انطلقوا من تصور أن المسرح فن اجتماعى من حيث ماهيته ومن حيث مهمته، وينضوى فى إطاره عدد كبير من النقاد منهم: زكى طليمات (١٨٩٥ – ١٩٨٢)، وسلامة موسى (١٨٧٧ – ١٩٥٨)، ومحمد مفيد الشوباشى (١٨٩٩ – ١٩٨٤)، ومحمد مندور (١٩٠٧ – ١٩٦٥)، ولويس عوض (١٩١٥ – ١٩٩٠)، وعبد القادر القط (١٩١٦ – ٢٠٠٢)، وشكرى عياد (١٩٢١ – ١٩٩٩)، وعلى الراعى (١٩٢٠ – ١٩٩٩)، ومحمود أمين العالم (١٩٢٣ –)، وأحمد عباس صالح (١٩٢٦ –٢٠٠٦)، ورجاء النقاش (١٩٣٤ – ٢٠٠٨)، وغالى شكرى (١٩٣٥ – ١٩٩٨)، وأمير إسكندر (١٩٣١ – ٢٠٠٦)، وكمال عيد (١٩٣١–)، وفاروق عبد القادر (١٩٣٩ –).

ويمكن التمييز بين تيارين مختلفين فى داخل ذلك الاتجاه؛ فثمة تيار ماركسى يستند إلى المفهوم الماركسى للمجتمع الذى يرى المجتمع تشكيلا من بنيتين مختلفتين متجادلتين، هما: البنية التحتية التى تتكون من قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج وأنماط الإنتاج، والبنية الفوقية التى تشمل كل الإنتاج الفكرى والإبداعى والثقافى الناتج عن البنية الأولى، والمنعكس عنها أو الموازى لها، ويتبدى هذا التيار فى كتابات محمد مفيد الشوباشى، ولويس عوض، ومحمود أمين العالم وغالى شكرى، بينما يمكن أن يوصف التيار الثانى بأنه تيار وضعى(١٥) يجعل أصحابه من المجتمع تكويناً يشمل المؤسسات الاجتماعية، والظواهر الاجتماعية، والعادات، والتقاليد، ولا يعد المجتمع ـ لدى هؤلاء ـ نتاجاً لبنية اقتصادية، تحتية مركبة، بل هو نتاج للمتغيرات والمؤثرات الاجتماعية الجزئية، أو المؤثرات الثقافية العامة، وينضوى معظم نقاد الاتجاه الاجتماعى فى إهاب ذلك التيار الوضعى، دون أن ينفى هذا تأثرهم بعدد من الأفكار الماركسية.

(١/٣)

الخطاب النقدى خطاب تنتجه المؤسسة النقدية فى لحظة تاريخية واجتماعية معينة، محاولةً الاستجابة للمتغيرات المتنوعة التى يطرحها الواقع أو المجتمع، أو المتطلبات التى تتصور تلك المؤسسة أن المجتمع يحتاجها، ويتصف هذا الخطاب بخاصيتين جوهريتين متلازمتين؛ فهو - من ناحية - ليس خطاباً منغلقاً على ذاته، بل هو خطاب منفتح على الخطابات الأخرى التى تنتجها مؤسسات المجتمع المختلفة فى اللحظة ذاتها، إنه (خطاب مركب)[١٦] يحمل تحولات الخطابات الأخرى المتجادلة أو المتقاطعة معه، كالخطابات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأيديولوجية[١٧]. ويقدر تداخله مع تلك الخطابات فإنه يؤدى وظائف متعددة فى مجتمع محدد، ويتشكل - فى الوقت ذاته - من مستويات متنوعة ومتغيرة، وهو من ناحية أخرى يمتلك استقلالية نسبية عن الموضوع الذى يقوم على درسه وتشريحه، وتتحدد تلك الاستقلالية فى أن (للنقد حياته المستقلة نسبيًا، إن له قوانينه وبنياته، إنه يشكل نظاماً معقداً - من الناحية الداخلية - يرتبط بالنظام الأدبى أكثر من أن يكون مجرد انعكاس له، إنه يبزغ إلى الوجود، ويخرج إليه فى إطار شروط محددة ودقيقة)[١٨]. وليست هذه الاستقلالية سوى الخاصية التى تتيح لذلك الخطاب أن يختلف عن الخطابات الأخرى - رغم تجادله معها - فى استجابته للمواقف المختلفة التى يوضع فيها فى سياق اجتماعى محدد.

ويكشف تأمل الخطاب النقدى عن تشكله من مجموعة من العناصر الأساسية التى تتبلور فى الصيغة، والمقولة، والآلية، ثم فى العلاقات المختلفة التى تربط بينها، وليست هذه العلاقات عنصراً مستقلا فى بنية الخطاب، وتبدو الصيغة أشمل عنصر من عناصر الخطاب، فهى التصور العام والأساسى فى بنية الخطاب النقدى، وتتولد كافة عناصر الخطاب من الصيغة، وتمثل الصيغة المتكأ الأساسى الذى يقع فى مركز الخطاب النقدى، ومنه تتولد كافة العناصر الأخرى سواء بطريقة مباشرة أو بطريقة غير مباشرة؛ إن الصيغة - حين يطرحها الناقد أو المؤسسة النقدية - تتحول إلى أفق نقدى/ ذهنى يتحرك منتج الخطاب فى إطاره، بينما يصبح على الكاتب - تبعاً للسلطة

التى تمتلكها المؤسسة النقدية - أن يستجيب لتلك الصيغة دون أن يفقد قدرته على تعديلها أو الإضافة إليها، أو حتى رفضها حين يكون قادراً على الرفض، ولكن فعالية الصيغة النقدية تتجاوز إطار الناقد - الكاتب لتربط بينه وبين الإطار الأوسع الذى يتوجه إليه كلاهما؛ أى الجمهور أو المتلقى أو القارئ، وتؤدى الصيغة فى ذلك الإطار إلى تشكيل مجال تفسيرى يعيد فيه المتلقى تأويل الأعمال الفنية وفهمها، وليست صيغ المحاكاة والتعبير والانعكاس إلا نماذج على صيغ نقدية متداولة فى كثير من الخطابات النقدية.

وتبدو المقولة عنصراً أقل شمولا من الصيغة فى بنية الخطاب النقدى، وتختص المقولة دائمًا بجانب واحد من جوانب الصيغة تسعى إلى تأطيره أو بيان موقعه فى بنية الخطاب، وليست مقولة تقديم المضمون سوى نموذج لواحدة من المقولات المتواترة لدى كثير من النقاد الاجتماعيين.

وأما الآلية النقدية فهى الوسيلة النقدية التى يستخدمها منتج الخطاب لإثبات صيغه ومقولاته، أو لتحقيقها، ولما كانت الصيغ النقدية المختلفة ليست - فى منشئها وتشكيلها - صيغاً مجردة وإنما هى صيغ مرتبطة بدرس أعمال فنية محددة، كما أنها تهدف - من ناحية أخرى - إلى القيام بذلك الدرس من المنظور الذى يتصور الناقد أنه الأكثر صلاحية للتعامل مع الظاهرة الفنية - فإن هذا الافتراض يعنى أن الآليات النقدية التى يستخدمها الناقد، أو يبتكرها، أو يصوغها، أو يعيد صياغتها ليست - من حيث وظيفتها فى بنية الخطاب - إلا وسائل استدلالية بها يسعى الناقد أو المؤسسة النقدية إلى البرهنة على الصيغة النقدية، وتحويل الصيغة من إطارها شبه المجرد إلى إطار مادى ملموس، مما يكشف للمتلقى عن جوانب أو مستويات الأعمال الفنية التى لا يستطيع - المتلقى - بإدراكه العادى أن يفطن إليها[١٩].

وليست العلاقات المختلفة بين تلك العناصر السابقة عنصراً مستقلا بل هى عنصر مادى متوتر بيْنَها، وإن كان لا يتبدى إلا عبر تحليل تلك العناصر لاستخلاص العلاقات المتحققة بينها، إذ هى الكاشف الحقيقى عن ماهية الخطاب النقدى.

(٢)

يكشف تحليل خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعي في النقد المسرحي المصري (١٩٥٢ – ١٩٦٧) عن تنوع الصيغ النقدية التي طرحوها، سواء أكانوا من نقاد التيار الوضعي أم التيار الماركسي، وتتمثل هذه الصيغ في: المسرح تمثيل للمجتمع، والمسرح الهادف، والانعكاس، والاشتراكية في المسرح، وليس التنوع في تلك الصيغ إلا دالا على مسعى أولئك النقاد إلى ملاحقة تغيرات الواقع المصري في حركته الشاملة ـ سياسيًا واقتصاديًا واجتماعيًا وأيديولوجيًا ـ نحو تحقيق صورة من صور الإصلاح. وسنتوقف هنا عند صيغتي المسرح الهادف والانعكاس.

(٢/١)

تمثل اجتهادات مندور التي تتجلى في صيغة الأدب/ المسرح الهادف أو الملتزم نموذجًا لناقد التيار الوضعي الذي سعى بعد معركة ١٩٥٤ بين جيل الرومانسيين (طه حسين والعقاد) وجيل الاجتماعيين الجدد (العالم وأنيس ومَنْ وافقهم) إلى صياغة خطاب يؤطر المهمة الاجتماعية للأدب/ المسرح، وعلى الرغم من أن بعض عناصر تلك الصيغة التي طرحها مندور تلتقي مع ما طرحه عبد القادر القط في فترة معاصرة له[٢٠]، فمن الواضح أن خطاب مندور ربما كان أقدر على التبرير النظري؛ فمندور في صياغته لتلك الصيغة كان يستند إلى وعي حاد بالمهام الاجتماعية المتعددة التي يؤديها المثقف ـ كاتبًا كان أم ناقدًا ـ كما كان يؤسس خطابه على أساس التمايز المفهومي بين المصطلحين المحوريين في نقده (منذ منتصف الخمسينيات)، وهما مصطلحا الواقعية النقدية، الواقعية الاشتراكية، وإن بدا أن ثمة تحولين لافتين في صياغة مندور لذلك التمايز[٢١].

ويؤسس مندور تمييزه المفهومي بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية على أساس تصوره لماهية كل منهما ـ من حيث علاقتهما بالكاتب في المقام الأول، وعلاقتهما بالواقع الذي يصورانه في المقام الثاني ـ وعلى أساس تصوره المهمة التي يؤديها الأدب/ المسرح في إطار كل منهما، فالواقعية النقدية عنده (نظرة خاصة إلى الحياة، نظرة متشائمة لا تؤمن بالشرف أو المثالية، وترى أن الشر هو الغالب على

الحياة. وهى على هذا الوضع مذهب محزن ..... وهذه الواقعية تشق الحجب عن حقيقة الحياة ولكنها لا تبذل جهداً لتغييرها أو تحطيمها، أو إصلاح فاسدها؛ لأنها ليست فنّا كاشفاً، ومجابهة للواقع الدفين مهما يكن مؤلماً)[٢٢].

وإذا كان مصطلح الواقعية النقدية قد نشأ أساساً فى خطاب النقد الماركسى ليشير إلى نمط الواقعية التى أنتجها أدباء برجوازيون نقدوا المجتمعات البرجوازية من داخلها[٢٣]، مما يشير إلى أن هذا المصطلح سواء فى نشأته الأولى، أو دلالته الأساسية، يرتبط بمنظور تاريخى وأيديولوجى محدد هو المنظور الماركسى - فإن خطاب مندور لم يدرك العلاقة بين دلالة المصطلح والمنظور الذى صيغ على أساسه؛ ولذلك كان توصيفه للمصطلح - لاسيما فيما يتعلق بماهية تلك الواقعية لا فى مهمتها - توصيفاً مسطّحاً له، وإذا كانت الواقعية الاشتراكية - عند مندور - لا تختلف عن مثيلتها الواقعية النقدية فى كونها (تكشف عن حقيقة هذا الواقع)[٢٤] فإن اختلافها يتبدى فى أنها (أدب هادف إلى تغليب عامل الخير والثقة بالإنسان وقدرته، .... وإنها وإن كانت تتخذ مضمونها من حياة عامة الشعب ومشاكله إلا أن روحها روح متفائلة، تؤمن بإيجابية الإنسان وقدرته على أن يأتى بالخير، وأن يضحى فى سبيله بكل شىء فى غير يأس ولا تشاؤم ولا مرارة مسرفة)[٢٥].

ومن الواضح أن كل السمات الإيجابية الخلاقة التى أسندها خطاب مندور إلى تلك الواقعية الاشتراكية (مثل: تغليب الخير، والثقة بالإنسان وقدراته، والتفاؤل، والإيمان بإيجابية الإنسان) تنتمى - فيما عدا أولها - إلى مفهوم الواقعية الاشتراكية، لكنها تفقد دلالتها الحقيقية حين يتم تقديمها تقديماً قائماً على إزاحة المنظور التاريخى والأيديولوجى القارّ فى مفهوم الواقعية الاشتراكية، والذى تتحدد على أساسه الدلالات الحقيقية لتلك الجوانب فى خطاب النقد الماركسى[٢٦].

إن تلك الإزاحة التى تتجلى فى خطاب مندور حول الواقعية الاشتراكية إنما تتجاوب مع تركيزه على أن تلك الواقعية الاشتراكية تعتمد على تصوير (ما يمكن أن يحدث) وبذلك لا تخرج عن المعقولية[٢٧]، ومن ثم يصبح أدبها (أدباً معقولا مشاكلا للحياة، وبالتالى صادقاً)[٢٨]. وليس ذلك الفهم الذى قدمه مندور للواقعية الاشتراكية

سوى فهم أخلاقى كلاسيكى[٢٩] يقوم على إخضاعها لمقولة من المقولات الجوهرية فى خطاب مندور النقدى، وهى مقولة المشاكلة أو مشابهة الفن لواقع الحياة[٣٠]، تلك المقولة التى كان مندور يفسرها دائماً، تفسيراً كلاسيكيًا ينزع إلى فهم المشاكلة بوصفها الملامح الإنسانية الثابتة التى يشترك فيها البشر معظمهم أو كلهم، والتى تتعالى على الزمان والمكان، بينما قدم لوكاتش - فى فترة معاصرة لمندور - فهماً لتلك المشاكلة فى إطار مقولة الممكن؛ الممكن الذى يتشكل من الجوانب المجردة والعينية فى حياة الإنسان الاجتماعى، وتُكوّن هذه الجوانب - فى ترابطها واختلافها وتناقضها - حقيقة الحياة؛ ولأن ذلك الممكن يجمع بين العام والخاص، المشترك، والنسبى الناتج عن مرحلة تاريخية اجتماعية محددة فإنه يصبح (أغنى من الواقع)[٣١]. وإذا كان الأدب الواقعى يصور - بوصفه انعكاسًا أميناً للواقع الموضوعى - الممكنات المجردة والعينية للإنسان فى تناقضها واتصالها الحقيقى[٣٢] فإن ذلك التصوير يعتمد على أن حقائق الحياة وقواها الموضوعية تشكل الشرط الضرورى للممكن؛ إذ إن تلك الحقائق ذات طبيعة تاريخية اجتماعية، وبذلك يتطلب تصوير الممكن (تصويراً لإنسان محدد فى علاقات محددة بالعالم الخارجى)[٣٣].

ولقد أسس مندور على تمييزه بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية صيغ الأدب الهادف، المسرح الهادف، والمسرح الملتزم، وفى صياغته ارتكن إلى التوفيق ليجمع بين بعض ما تدعو إليه الوجودية وبعض ما تدعو إليه الاشتراكية، ولقد حدد مندور ما يأخذه من الوجودية بأنه دعوتها (إلى التحرر الأخلاقى من القيم المتوارثة البالية)[٣٤]، ولكنه - لتوفيقيته الأخلاقية - رفض المضى مع هذه الدعوة إلى نهايتها معللا ذلك بأن فى ماضينا ما هو خير (= الدين)، ولا نستطيع التخلى عنه[٣٥]. بينما حدد مندور ما يأخذه من الواقعية الاشتراكية بأنه (النظر إلى الحياة نظرة متفائلة ونظرة بناء لا نقد)[٣٦]، ولكنه لم يرفض أن تكون تلك الواقعية الاشتراكية نقدية أيضاً بشرط ألا يؤدى ذلك النقد إلى اليأس أو القنوط أو التشاؤم[٣٧]، ويتجاوب ذلك مع ما كان مندور يكرره دائماً من أن التفاؤل عنصر أساسى فى الواقعية الاشتراكية.

لقد شكل مندور صيغة الأدب الهادف والمسرح الهادف تشكيلا قائمًا على

التوفيق بين عناصر مختلفة من خطابات متناقضة، دون أن يقتدر خطابه على إدراك أن التوفيق - إن كان سبيلا لتشكيل صيغة نقدية أو فكرية - فإنه لا بد من أن يستند إلى الوعى النقدى بدور كل عنصر من هذه العناصر فى سياقه الأصلى - نظرية كان أم خطابا - مما يحدد - ويحدُّ أيضاً - إمكانات إخراج ذلك العنصر من سياقه الأصلى وضمه إلى سياق جديد مغاير، ولكن مندور فى تشكيله لصيغتيه النقديتين - ارتكاناً إلى التوفيق - كان يبرر مسعاه هذا بتصوره هو لاحتياجات الواقع المصرى، ومن ثم لم ينف الحاجة إلى واقعية البناء، لكنه كان يتكئ كثيراً على واقعية النقد من منطلق (أن وضعنا الراهن لا يبيح لنا أن ندعو إلى التفاؤل المطلق، وأن نصدف عن واقعية النقد والكشف عن نقائص النفس وأوضارها، وما دام مجتمعنا لا تزال فيه الشخصيات الفاسدة أو السلبية أو الانهزامية، فإنه من الحمق السكوت عنها، أو لوم من يصورونها من أدبائنا وفنانينا، وذلك بحكم أنها لا تزال جزءاً من واقع حياتنا، وإنكار الواقع لا يمحوه، ومن باب أولى لا يمحوه الصمت عنه)(٣٨).

ولقد برزت صيغة الأدب الملتزم/ المسرح الملتزم فى خطاب مندور فيما أسماه هو نفسه مرحلة النقد الأيديولوجى(٣٩)، ولا تكاد هذه الصيغة تختلف عن صيغة الأدب الهادف/ المسرح الهادف إلا فى تحول مندور الناقد من موقف الشارح المفسر فقط، إلى موقف جديد أقرب إلى موقف الداعية أو ما يسميه هو التوجيه، دون أن يتخلى عن الشرح والتفسير، مما جعله يفسر التزام الكاتب بأنه يعنى ضرورة استجابة الكاتب لحاجات عصره وقيم مجتمعه، ولكى يتحقق ذلك يجب - فيما يرى مندور - أن يدرك الكاتب - أولا - وضعه الحقيقى فى المجتمع ومسئوليته إزاءه(٤٠)، بينما يصبح الناقد هو المفسر الشارح لتلك المسئولية.

ولقد اكتملت صيغ مندور النقدية المختلفة بعدد من المقولات الأساسية فى خطابه، ومن أهمها مقولتان؛ تدعو أولاهما إلى تقديم المضمون، بينما تؤكد أخراهما على ضرورة الاهتمام بالصياغة الفنية، إذ إن القيم الفنية والجمالية عند مندور ليست سوى وسيلة لتوصيل المضمون (فالأدب والفن بغير القيم الجمالية، لا يفقد طابعه الجمالى المميز فحسب، بل يفقد أيضاً فاعليته؛ لأن تلك القيم الفنية والجمالية هى التى

تفتح أمامه العقول والقلوب)(٤١).

وتتكشف هوية الصيغ النقدية وما يرتبط بها من مقولات فى خطاب مندور فى الآليات النقدية المختلفة التى صاغها أو استخدمها فى تحليله للمسرحيات المصرية ـ نصوصاً كانت أم عروضا ـ بهدف إرساء صيغه تلك فى سياق النقد الاجتماعى، وفى سياق التلقى الاجتماعى للنقد أيضاً، وثمة مجموعة من الآليات النقدية التى تجلت فى نقد مندور للمسرحيات المصرية (١٩٥٧ – ١٩٦٣) فى كتاباته المختلفة(٤٢)، وتتقدم آلية تحديد مضمون المسرحية الآليات النقدية فى خطاب مندور، وبقدر ما يكشف هذا التقدم عن التجاوب بين هذه الآلية وبين تقديم مندور للمضمون فى صيغه النقدية، فإنه هو الذى يفسر ، أيضًا، العلاقة بين تلك الآلية والآليات الأخرى فى خطاب مندور؛ بمعنى أن هذه الآلية لتقدمها وفاعليتها فى خطابه تُحوِّل الآليات الأخرى إلى توابع لها، مما يجعل تلك الآلية تؤثر فى تلك التوابع أكثر مما تتأثر بها .

ويكاد خطاب مندور يراوح دائماً بين تلك الآلية وآلية أخرى، وهى آلية تحديد موضوع المسرحية، ولعل العمومية والبساطة النسبية اللتين تنطوى عليهما هاتان الآليتان تفسران كثرة تواترهما فى خطاب مندور؛ فمسرحية مثل «الناس اللى فوق» هى عرض لقضية اجتماعية (هى قضية التغييرات التى أحدثتها ثورتنا الأخيرة فى البناء الطبقى لمجتمعنا، وفى عقلية كل طبقة من طبقات المجتمع الثلاث، وبخاصة طبقة الناس اللى فوق، وهى طبقة لم يكن المؤلف يستطيع أن يقصر مسرحيته على تصويرها لأن عقليتها وأخلاقها وما طرأ عليها من تغيير لا يمكن أن يتضح إلا باحتكاكها بالطبقتين الأخريين)(٤٣).

وأما موضوع مسرحية «الناس اللى تحت» أو مضمونها فهو (سخرية من بعض النقائص النفسية والاجتماعية التى كانت سائدة ولا تزال فى بلادنا، والتى لا تزال بقاياها قائمة حتى الآن تصارع القيم الجديدة فى حياتنا)(٤٤).

على حين تقدم مسرحية «المحروسة» (معالجة لواقع حياة جمهورنا فى ظل العهد الملكى البائد، حيث كان الفساد قد استشرى وأهدرت كرامة القانون وهيبته إرضاء لحاشية الملك وخدمه، وأصبح ممثلو السلطة فى مراكز الأرياف التى تقع بها

تفاتيش ملكية لا همّ لهم إلا إرضاء جلالته وأتباعه وعلى الأصح زبانيته، واعتبار الشعب مجرد بقرة حلوب لا يصح لها أن تشكو أو تتبرم)[٤٥] . وحتى حين تكون مسرحية ما مثل «ملك القطن» ليست - فيما يرى مندور - مسرحية بل مجرد لوحة اجتماعية، فإن أهميتها ترجع إلى أن مضمونها يصور (حالة فعلية كانت سائدة بين الملاك الجشعين والفلاحين المغبونين الذين يجاهدون جهاداً مريراً لكى يستخلصوا ثمرة جهدهم من بين براثن أولئك الملاك)[٤٦] .

وإذا كانت تلك الآلية قد تكررت دائمًا فى تعامل مندور مع نماذج أخرى كثيرة[٤٧]، فمن الضرورى ملاحظة أن خطاب مندور كان يقرن اتكاءه عليها باستخدامه بعض الأوصاف الجزئية أو المبتسرة للإشارة إلى النوع أو المهمة، فتوصف مسرحية بأنها (كوميديا هادفة)[٤٨]، بينما توصف أخرى بأنها (كوميديا ذات رسالة)[٤٩]، فى حين توصف ثالثة بأنها ذات (هدف اجتماعى واضح)[٥٠] . ولما كانت تلك الأوصاف ترتبط - من حيث دلالتها - بالصيغ النقدية التى يتحرك - فى إطارها - خطاب مندور، فإنها تصبح بمثابة المفتاح الذى يعى المتلقى - بواسطته - على الفور إيجابية هذه المسرحية أو تلك.

وتبدو آلية وصف الشخصيات الرئيسية - أو فى معظم الأحيان الشخصية أو الشخصيتين الرئيسيتين - وتلخيص الأفعال التى قامت بها آلية ناجعة تقوم - من ناحية - بتدعيم آلية تحديد المضمون، وتفعيلها فى مجال علاقة الخطاب النقدى بالمتلقى، من ناحية أخرى، وتتحقق تلك الفاعلية بتدقيق مندور فى تحديد الانتماء الطبقى للشخصية المسرحية؛ إذ إن تحديد ذلك الانتماء وسيلة من وسائل مندور للكشف عن مضمون المسرحية، أو رؤية المؤلف أحياناً، وتكرار هذه الوسيلة إنما يشير إلى أن القارئ فى خطاب مندور هو تصور ضمنى مؤداه النظر إلى المسرحية بوصفها صورة مصغرة من المجتمع الذى تشير إليه - وهو مجتمع ما قبل ١٩٥٢ دائماً - مما جعل من تحديد الانتماء الطبقى أو الاجتماعى وسيلة للكشف عن المضمون النقدى أو التقدمى للمسرحيات التى تناولها مندور، وهذا ما تكرر كثيراً لدى مندور فى نصوص دالة؛ فعنده أن سعد الدين وهبة قد جسد فى مسرحيته «المحروسة» سلبيات سلطة ما قبل

١٩٥٢ (هذه السلطة الفاسدة فى شخص مأمور المركز الجعجاع التافه الذى لا همّ له إلا إرضاء ناظر الخاصة وتلفيق التهم لصغار الملاك الذين لا يتنازلون عن أرضهم للتفتيش، أو عمال الزراعة المساكين الذين لا ينالون أجرهم من التفتيش، وإذا طالبوا به ساقهم العمدة بالاتفاق مع حضرة المأمور إلى المركز مقيدين بالحبال مسوقين سوق الأغنام)(٥١). بينما يتبدى ـ عند مندور ـ أن نعمان عاشور فى «مسرحيته الناس اللى فوق» (يرى أن الطبقة الوسطى هى التى استطاعت الثورة أن تحرر عقليتها من رواسب الماضى وبخاصة الجيل الجديد من أبناء تلك الطبقة؛ وذلك لأننا وإن كنا نرى الست سكينة بنت الطبقة الوسطى لا تقبل أن تتزوج بنتها جمالات من أنور ـ بحكم تقدمها فى السن وتحجر عقليتها ـ إلا أن جمال وحسن يرحبان بهذا الزواج ويوافقان عليه رغم أنف أمهما التى لا تزال متخلفة عن ركب الزمن)(٥٢)، وليس هذان النصان سوى نموذجين لتلك النصوص المتكررة بكثرة لدى مندور(٥٣).

ولم يقتصر بروز آلية وصف الشخصية المسرحية على المقالات التى تناول فيها مندور عروضاً مسرحية، بل شاعت أيضاً فى تناوله نصوص المسرحيات(٥٤) مما يدل على فعاليتها فى خطابه النقدى.

ومن الواضح أن تعامل خطاب مندور مع الشخصية المسرحية باعتبارها وسيلة لتحديد مضمون المسرحية قد تبدى فى آلية أخرى استخدمها مندور كثيراً، هى آلية الاستدلال بشخصية حامل الرأى، وإذا كان مندور قد بيّن ـ قبل أن يتحول إلى النقد المسرحى التطبيقى ـ أن كاتب الكوميديا يستطيع أن يجعل إحدى شخصيات مسرحيته تنقل آراءه إلى الجمهور، وأن هذه الشخصية تسمى حامل الرأى(٥٥) ـ فإنه قد استخدم آلية الاستدلال بتلك الشخصية من أجل إثبات صحة المضامين التى افترضها للمسرحيات التى تناولها، وبرزت لديه تلك الآلية كلما وجد أن ثمة إمكانية للحديث عن وجود تلك الشخصية فى هذه المسرحيات، ولم تتوقف فعالية تلك الآلية فى خطاب مندور على ذلك، بل جعل منها مندور وسيلة هادفة إلى إقناع المتلقى بصحة استخلاصه لمضامين المسرحيات، فإذا كان نعمان عاشور قد جعل مسرحيته «الناس اللى تحت» تدلل على أن مصر الجديدة (= مصر ما بعد الثورة) خير من مصر

القديمة (= مصر ما قبل الثورة)(٥٦)، فإنه قد جعل من الأستاذ رجائى (حامل الرسالة التى أراد أن يؤديها وهى التغير الأساسى الذى طرأ على مصر بفضل الثورة، وجعل منها مصر قديمة ومصر حديثة)(٥٧). وإذا كان نعمان عاشور فى مسرحيته «صنف الحريم» قد أراد أن يعالج (مشكلة مزمنة هى مشكلة تعدد الزوجات وما تثيره من متاعب داخل الأسرة) (٥٨) فإنه (يعالجها من زاوية جديدة تتمشى مع منطق المرحلة التى نعيشها اليوم فهو لا يُحمِّل الرجال مسئولية هذه المشكلة بقدر ما يحملها للنساء. فقد اتخذ نعمان عاشور فى إبراز هذا حيلة مسرحية كان موليير يستخدمها من قبل وهى اتخاذ إحدى الشخصيات وسيلة للتعبير عن رأيه الخاص، ويسمى النقاد هذه الوسيلة باسم حامل الرأى)(٥٩). وبعد أن لخص مندور أفعال شخصية نوال/ حامل الرأى فى هذه المسرحية أشار إلى صدور بعض التصرفات التى لا يليق أن تصدر منها مبيناً أن هذه التصرفات (تذهب بقيمة أقوالها الواعية المستنيرة التى تعبر عن رأى المؤلف فى مشكلة تعدد الزوجات وتفشى الطلاق فى أسرتها)(٦٠).

صحيح أن استخدام مندور آلية الاستدلال عبر شخصية حامل الرأى قد يرجع إلى ما فى تلك المسرحيات من مباشرة ناتجة عن لحظتها التاريخية الاجتماعية، لكن من الصحيح أيضًا أن هذه الآلية - فى علاقتها بكل الآليات النقدية التى استخدمها مندور - تشير إلى أن تصور مندور لكيفية تحقيق مسرحية ما المهمة الاجتماعية إنما يكاد ينصرف إلى المهام والدلالات المباشرة التى يسعى الناقد إلى اقتناصها بآليات باحثة - بالدرجة الأولى - عن المضمون الذى ينحلُّ - بدوره - إلى مجرد فكرة أو مجموعة من الأفكار. وإذا كانت مهمة تلك الآليات - على مستوى بنية الخطاب النقدى عند مندور - الكشف عن المضمون؛ مما يشير إلى تجاوبها مع تقديمه المضمون - فإن عدم اهتمام مندور بدراسة أو تحليل الأشكال المختلفة وعناصرها فى المسرحيات التى تناولها، إنما يكشف - بوضوح - عن التناقض بين المسلك التطبيقى، من ناحية، والمقولة الداعية إلى ضرورة الاهتمام بالصياغة الجمالية - بوصفها ضماناً لتحقيق المسرح لمهامه الاجتماعية - من ناحية ثانية.

(٢/٢)

لم يكن محمود أمين العالم أول ناقد من نقاد الاتجاه الاجتماعي (١٩٥٢ - ١٩٦٧) يطرح صيغة الانعكاس، فقد طرحها قبله بسنوات لويس عوض الذى قدم، فى الفترة من ١٩٤٦ إلى ١٩٥١، هذه الصيغة وطبقها على ظواهر من الأدب الإنجليزى ونصوصه[٦١]، ولكن تأثيره فى حركة النقد الاجتماعى حتى نهاية الثلث الأول من الخمسينيات ظل محدوداً. وعلى العكس من ذلك كان الطرح الذى قدمه العالم وعبد العظيم أنيس (١٩٥٤) لصيغة الانعكاس؛ إذ أتيح له التأثير الواسع فى النقاد الاجتماعيين طوال الخمسينيات والستينيات، وليس الأدب/ المسرح عند العالم وأنيس إلا جزءاً من الثقافة بوصفها نتاجاً اجتماعيًا؛ ولذا فإن التصورات التى قدماها حول الثقافة هى المدخل الضرورى لتحليل صيغة الانعكاس لديهما.

إن الثقافة عندهما ـ من حيث هى فى ذاتها ـ (تعبير فكرى، أو أدبى، أو فنى، أو طريقة خاصة للحياة)[٦٢]، وهى من حيث علاقتها بالواقع (انعكاس للعمل الاجتماعى الذى يبذله شعب من الشعوب بكافة فئاته وطوائفه، ومظهر لما يتضمنه هذا العمل من علاقات متشابكة، وجهود مبذولة واتجاهات، فالأساس الذى تقوم عليه الثقافة إذن، ليس شيئاً جامداً، أو عقيدة محدودة، وإنما هى عملية لها عناصرها المتفاعلة واتجاهها المتطور)[٦٣]. وإذا كان العالم وأنيس قد قدما ـ فى هذا ـ وغيره من نصوص فى الثقافة المصرية[٦٤] ربطاً بين الثقافة والعمل الاجتماعى أو العملية الاجتماعية، فإن فهمهما للعملية الاجتماعية ـ كما يستخلص سيد البحراوى من تحليله للمصطلح فى نصوص ومواضع مختلفة من كتابهما ـ إنما كان محدوداً؛ لأنه أعلى دائماً من عامل واحد فقط، هو فى حالة الثقافة المصرية فى الخمسينيات؛ القضية الوطنية[٦٥].

ورغم محدودية تصور العالم وأنيس للعملية الاجتماعية فإنهما قد التفتا التفاتة دالة إلى أن الثقافة تتسم بشىء من الاستقلال عن مصدرها، وقد أسسا ـ على تلك الاستقلالية ـ مهمة الثقافة، فارتباط الثقافة بالعملية الاجتماعية (لا ارتباط علة بمعلول محدد، وإنما ارتباط تفاعل كذلك ..... يجعل من الثقافة نفسها عاملا موجهاً فعالا فى

العملية الاجتماعية نفسها)[٦٦]. وبهذا الفهم يصبح تقرير مقولة اجتماعية الثقافة - من حيث أصولها المادية وجذورها الاجتماعية - هو المسوغ لتحديد مهمتها الاجتماعية، بحيث تتولد - على مستوى بنية الخطاب - تولداً منطقيًا من تلك الماهية الاجتماعية، وبذا فإن ضمّ وصفى الناقدين للثقافة بأنها انعكاس للعمل الاجتماعي وأنها عامل موجه فعال فى العملية الاجتماعية - يكشف عن كون الثقافة نشاطاً إبداعيًا اجتماعيًا يمتلك قدرة على التأثير فى الواقع الذى أفرزه، ويكاد هذا الفهم نفسه ينطبق على مهمة الفن/ الأدب/ المسرح، إذ كل منها أنشطة إبداعية تنعكس عن واقع معين، لكنها - فى الوقت نفسه - ذات استقلالية نسبية تمكنها من التأثير فيه، فإذا ما برز السؤال عن كيفية تحقيق الأدب/ المسرح - بوصفه انعكاساً عن الواقع - مهمته الاجتماعية، فإن الناقدين قد قدما تصورهما الذى يشير إلى دلالة اختيار الكاتب مادته من عناصر مجتمعه ومن علاقاته المتفاعلة (فإن اختياره لمادته الخام، ومعالجته لهذه المادة، ستحدد صدقه فى مواجهة هذا الواقع وفى صياغة حركته والتعبير عنه)[٦٧]. وبذلك يصبح عنصر الاختيار من تفاصيل الواقع دالا - فى ذاته - على تحقيق الكاتب مهمته الاجتماعية، وبما أن الناقدين قد قررا أن (مضمون الأدب فى جوهره أحداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية)[٦٨]، فإن ماهية الأدب/ المسرح عندهما اجتماعية - بالمعنى المطروح فى النص - دون أن ينفى هذا الاعتراف بخصوصية الكاتب اعترافاً يتبدى - من ناحية - فى نظرة الكاتبين إليه - فى بعض تطبيقاتهما فى هذا الكتاب - بوصفه معبراً عن طبقته، ويرتبط هذا - من ناحية أخرى - ببعض إنجازات النقد الماركسي فى الخمسينيات، وإن ظلت نصوص الكتاب كاشفة عن بعض الملامح السلبية فى فهم الناقدين لهذا الأمر[٦٩].

ومن الملاحظ أنه إذا كانت بعض التصورات التى قدمها الناقدان - والتى تبدت فى الفقرات السابقة - قد أفادت - إلى حد ما - من التصورات الماركسية حول مصدر الأدب/ المسرح، فإن خطاب العالم وأنيس فى فى الثقافة المصرية كان يتحاشى استخدام مفاهيم ماركسية صريحة، وهذا ما يفسر، مثلا، عدم اقتدار العالم وأنيس على طرح الفهم الطبقى للأدب/ المسرح طرحاً مباشراً وصريحاً، على عكس ما قدمه

لويس عوض سواء في مقدمته لـ«بروميثيوس طليقًا» ١٩٤٦، أو في «في الأدب الإنجليزي الحديث» ١٩٥١ .

ولقد أخذت بعض الملامح الماركسية تظهر، بوضوح ، في خطاب العالم وأنيس حين أخذا يبينان كيفية تحقيق الأدب/ المسرح - بوصفه انعكاساً - مهمته الاجتماعية، من منظور علاقة الكاتب بما يكتب والمصدر الذي يعتمد عليه (الواقع أو المجتمع)، فأنيس يؤكد أن من (واجب الأديب الواقعي أن يكون ذا نظرة متكاملة إلى العالم الذي يحيا في داخله، نظرة تعبر عن فهم مترابط لهذا الكون وأطواره، وبشكل خاص ينبغي أن يتضح هذا جليًا في فهمه لمجتمعه الخاص وتجاوبه معه. فالأديب - في مصر مثلا - لا يكفي أن يقتصر فهمه على القرية مثلا إذا كان قد نشأ في القرية، أو على الحياة في القاهرة إذا كان أديبًا قاهريًا، وإنما الواجب أن يكون ذا فهم متكامل للمجتمع المصري كوحدة، وعلى بينة من القوى المختلفة التي تتصارع في أحشائه)[٧٠]. فالتأكيد المطروح، هنا، عن ضرورة وعي الكاتب الصريح بالقوى الاجتماعية، مع امتلاكه نظرة مترابطة إلى العالم/ المجتمع - يعد عنصراً من عناصر خطاب النقد الماركسي، فهذا العنصر هو الأساس الذي يتحقق به الالتزام - حسب الفهم الماركسي والذي يتمثل في قدرة الكاتب على اكتشاف القوى التقدمية في مجتمعه أو واقعه. وفهم سيرورة هذا الواقع نحو المستقبل الذي تحقق فيه تلك القوى وجودها، ويمثل الإلحاح على ذلك الالتزام عنصراً متواتراً - بقوة - في خطابات النقد الماركسي منذ تطبيقات ماركس وإنجلز القليلة، ومروراً ببليخانوف وانتهاءً بالنقاد الماركسيين الأوربيين المعاصرين للعالم وأنيس[٧١].

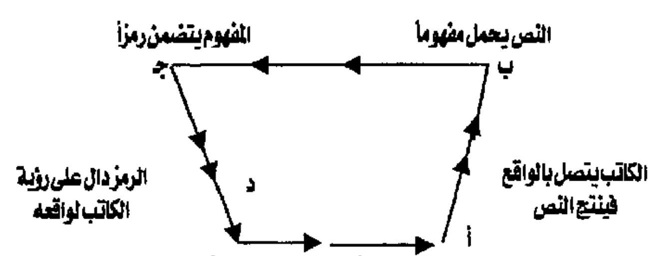
وإذا كان الناقدان قد بيّنا في سياق شرحهما للالتزام - الذي لم يشيرا إليه صراحة - ضرورة امتلاك الأديب نظرة متكاملة إلى العالم/ المجتمع، فإن هذه المقولة قد أفرزت مقولة أخرى عن ضرورة أن يربط الأديب تجربته الفردية بالواقع العام لمجتمعه[٧٢]. ولقد أخذت تلك المقولة الأخرى تمارس دوراً فعالا في خطابهما على أكثر من مستوى؛ إذ تحولت على مستوى صيغة الانعكاس - بوصفها تأطيراً للمهمة الاجتماعية للمسرح - إلى شرط ضروري من شروط مهمة الأدب/ المسرح

الاجتماعية، بينما أدت ـ على مستوى الآليات النقدية ـ إلى بحث الناقد عن مسالك الربط بين العام/ الواقع/ المجتمع،من ناحية ، والخاص/ النص/ العمل الفنى من ناحية أخرى .

إن السياق الاجتماعى الذى طرح فيه العالم وأنيس صيغة الانعكاس هو الذى يفسر تأثيرها فى خطاب النقد الاجتماعى المصرى طوال الخمسينيات والستينيات مقارنةً بمثيلتها عند لويس عوض (١٩٤٦ – ١٩٥١)؛ إذ كانت صيغة العالم وأنيس تؤطر للالتزام الاجتماعى فى لحظة كانت فيها بعض الشرائح الاجتماعية والسلطة تنحو نحو ذلك الهدف، دون أن يعنى هذا ـ مطلقًا ـ أن ثمة تواطؤًا بينهما. ولكنه يعنى أن بعض دعوات تلك الشرائح كانت متجاوبة مع دعوات السلطة، ثم اقتران تقديم هذه الصيغة بمعركة نقدية مع جيل قديم من نقاد التعبير/ الرومانسية، وتناول العالم وأنيس نصوصاً وظواهر مصرية، بعكس لويس عوض الذى طرح خطابه فى صمت، ودون أن يثير معارك، وتناول نصوصاً وظواهر أوروبية، فضلا عن أن ظروف النشر قد منحت خطاب العالم وأنيس طاقة لم يتح لخطاب لويس عوض ـ فى بداياته ـ أن ينالها[٧٣] .

(٢/٢،٢)

وتكشف كتابات العالم فى النقد المسرحى (١٩٥٤ – ١٩٦٧) التى كان يسعى فيها إلى تطبيق صيغة الانعكاس عن بروز عدة انتقالات فيها، مما يعكس نمطاً من أنماط التغير فى الآليات النقدية التى كان يتكئ عليها، وتتبدى الانتقالة الأولى فى مقاله عن «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم[٧٤]، وفيه يعتمد العالم على آليتين نقديتين: آلية البحث عن المضمون الذى تقدمه المسرحية، ثم آلية اكتشاف كيفية عكس النص للواقع الاجتماعى. وفى الآلية الأولى لا يستخدم العالم مصطلح الفكرة ـ الذى تواتر لدى مندور ولويس عوض ـ وإنما يستخدم مصطلح مفهوم الذى قد يماثل النظرة إلى العالم وهى المقولة التى طرحها فى تصوراته النظرية، ولهذا المفهوم عند العالم دلالة و دلالات يسميها رمزاً، والرمز هو الدال على رؤية الأديب لواقعه، وتتشكل العملية التفسيرية على النحو التالى:



ومثل هذا التصور قد يشير إلى أن العالم يدرك أن ثمة وسائط بين منتج النص وواقعه، وأن الكاتب/ المنتج يدرك الواقع عبر تلك الوسائط، ولكن كيفيات استخدام العالم لآلياته النقدية تشير إلى أن مثل هذا الفهم لم يكن واضحاً لديه بدرجة كافية؛ فالآلية الأولى يحققها العالم عن طريق تلخيص المسرحية بإيجاز، ليستخلص المفهوم أو المفاهيم التى يقدمها الحكيم، ويصل إلى أن الفقدان والحرمان والضيعة هى المفاهيم الأساسية للزمن عند توفيق الحكيم(٧٥). وباستخلاصه هذه المفاهيم توصل إلى أن الزمن عند الحكيم يحمل دلالة ذاتية، أى أنه استخلص أن فهم الحكيم للزمن ذاتى، ولكن العالم لم يلتفت إلى الجذور الاجتماعية لذلك الفهم الذاتى، على نحو ما يمكن أن نجد لدى لوكاتش ـ فى فترة معاصرة للعالم ـ من بحث عن الجذور الاجتماعية للرؤية، كما فى دراسته عن أسس رؤية العالم عند الطليعية(٧٦).

وإذا كان العالم قد بيّن كيفية تجلى ذلك الفهم الذاتى عند الشخصيات الرئيسية، حيث بيّن أن كلا منها كانت مَعْنية بعلاقتها الفردية بالعالم، ومن هنا لم تعد الحياة عند تلك الشخصيات (عملية وجهداً ومشاركة)(٧٧) فإن العالم قد طرح مفهومه البديل للزمن بوصفه (عملية موضوعية خلاقة)(٧٨). وعبر التعارض بين المفهومين يتكشف للمتلقى أن خطاب العالم مَعنىً بالكشف عن عدم صلاحية مفهوم الحكيم للزمن..... حينئذ تبرز الآلية الثانية: اكتشاف كيفية عكس النص للواقع الاجتماعى، واللجوء إلى هذه الآلية يؤدى ـ من منظور علاقة الناقد بالمتلقى ـ إلى إقناع المتلقى بصحة تفسير الناقد، ويحقق العالم آليته تلك عن طريق اللجوء إلى معارضة المسرحية ـ والتى تحولت إلى مفهوم ـ بواقعها السياسى الاجتماعى؛ فيقدم عرضاً مطولاً ـ فى حدود المقال الصحفى ـ لأهم الأحداث السياسية التى ميّزت الفترة التى كُتِب فيها

النص(٧٩)، وإذا كان العالم يلتفت إلى بعض القوى الاجتماعية الإيجابية فى تلك الفترة، فإنه ـ وهذا ما تجب ملاحظته ـ لا يتحدث عن طبقات أو قوى طبقية، ولا يشير إلى صراع طبقي، بل لا ترد كلمة الطبقة أو مشتقاتها سوى مرة واحدة فقط وصفاً لمفاهيم الكتلة الشعبية (= حزب الوفد)(٨٠) ، ثم يربط العالم بين مفهوم الحكيم للزمن وبين الواقع ليصف المسرحية بأنها (مأساة مصر بحق، ولكنها مأساة مصر من جانبها المهزوم الذليل، مصر التى ترى الزمن عدماً أسود لا حركة للتطور والنمو والنضج)(٨١) . ولهذا فهو ينتهى إلى وصف المسرحية بأنها (من الأدب الرجعى، الذى وإن عكس جانباً من الحياة المصرية، فإنه لا يشارك فى حركتها الصاعدة بل يقبع عند علاقاتها وقواها الخائرة المهزومة)(٨٢) . وإذا كان وصف الرجعى ـ فى خطاب العالم ـ يشير إلى عدم التزام الكاتب، فإن العالم ـ مع هذا ـ لم يقدم نقداً ماركسيًا ـ حتى بالمعنى التقليدى ـ إذ لم يكشف عن الأساس الاجتماعى لرؤية الحكيم للزمن، ولم يلتفت إذا ما كانت رؤية الحكيم لها علاقة برؤية طبقته أو شريحته، ولم يتوقف أيضاً عند علاقة رؤية الحكيم بالوضع التاريخى لطبقته أو شريحته؛ ولذا أصبح النص لديه دالا على صاحبه أو منتجه، ولعل هذا ما يشير إلى أن الآليات النقدية تكشف عن كون العالم ـ فى بداياته النقدية ـ ناقداً تعبيريًا(٨٣)، تتدعم تعبيريته النقدية ـ ليس فقط من الربط المباشر بين النص ومنتجه ـ ولكن أيضاً من عدم اقتدار خطابه على تحليل الشكل أو بعض عناصره، إذ لم يقدم سوى ملاحظات عامة لا تزيد عن أن تكون مجموعة من الانطباعات العامة، والأحكام الجزئية غير المبررة دائماً، والمفتقدة دوماً إلى أية أمثلة، والقائمة على عدد من التعبيرات غير الدالة نقديًا، وإن كانت ذات إيحاءات شعورية أو عاطفية من قبيل: افتقاد المسرحية إلى (التماسك الفنى)، وافتقاد منطق العلاقات الداخلية فيها إلى (الصدق الإنسانى)، ووصف جمال المسرحية بأنه (جمال شاحب ...... مريض)(٨٤) .

(٢/٢.٣)

وتتمثل الانتقالة التالية فى نتاج العالم النقدى الكاشف عن تطبيقه لصيغة الانعكاس فى نقده لعدد من النصوص والمسرحيات المصرية (١٩٥٦ – يناير١٩٥٩)،

والنموذج الممثل لهذه الانتقالة هو نقده لمسرحيتي نعمان عاشور «الناس اللى تحت» و«الناس اللى فوق»(٨٥)، وهو نقد يدور حول النصين لا العرضين.

ويتبدى أن ثمة تغيراً واضحاً في بعض الآليات النقدية التي استخدمها العالم، وكيفية استخدامه لها، ويرجع الأمران معاً إلى طبيعة اللحظة التاريخية التي قدمت فيها المسرحيتان. وتتصدر آلية القياس آليات العالم النقدية، وتعنى قياس النص على الواقع الاجتماعي، وإن تجلى هذا القياس بصورة ملحوظة في مضمون النص أو رؤية الكاتب، فالعالم/ الناقد يمتلك ـ بداية ـ تصوراً ضمنياً لما يحدث في الواقع المصري ودلالته، ثم يتوجه صوب النص/ المسرحية ليفتش عن كيفية رؤية النص أو الكاتب لذلك الواقع؛ ولأن هاتين المسرحيتين ـ حسب العالم ـ تصوير للصراع بين القيم القديمة والقيم الجديدة في المجتمع المصري، فإن العالم يخلع عليهما وصفاً إيجابياً، إذ هما عنده (استجابة فنية لواقعنا الاجتماعي)(٨٦). ولكن سؤالا عن كيفية حدوث هذه الاستجابة، لا بد أن تلفتنا إجابته إلى أن العالم يحاول أن يصوغ أو يستخدم تصوراً ما عن الصراع بوصفه أداة تحليلية ومفهومية يتمكن بها ـ من ناحية ـ من الكشف عن كيفية عكس المسرحيتين الواقع، ويقتدر بها ـ من ناحية أخرى ـ على الحكم على المسرحيتين رؤيويًا وجماليًا، ورغم جدة استخدام هذه الأداة المفهومية التحليلية ـ على مستوى التطبيق النقدي لدى العالم ـ فإن العالم يخضعها لواحدة من المقولات الجوهرية في خطاب الاجتماعيين، وهي مقولة تقديم المضمون على الشكل، وهذا ما يتجلى في النصيحة التي يقدمها العالم إلى كاتب تلك المرحلة بألا يردد الشعارات العامة للثورة الاجتماعية، أو يدعو إلى أهدافها دعوة خطابية وإنما عليه أن (يتعمق علاقاتنا الاجتماعية ويتسلل إلى نسيجها الحي، ويستشعر ما فيها من صراع بين قوى وقيم اجتماعية مختلفة، ثم يجسد هذا الصراع في نماذج وشخصيات صادقة، ويقيم منها أحداثاً ومواقف حية، ويصوغ من هذا كله وحدة عمل فني على درجة كبيرة من الجودة)(٨٧).

وبما أن الصراع هو الأداة الجديدة ـ على مستوى صياغة النص من لدن الكاتب ـ وعلى مستوى إدراك النص من لدن الناقد، فإن فعاليته تتأكد من ملاحظة أنه هو أيضاً العنصر الجوهري في مفهوم الثورة الذي يطرحه العالم في هذا المقال،

فالثورة، عنده، صراع اجتماعى يدور فى أطر ومستويات متعددة فى حياة المجتمع[٨٨]. واللافت أن العالم - رغم اهتمامه بالحديث عن الصراع - لا يستخدم مصطلح الصراع الطبقى الذى يعد عنصراً جوهرياً فى أى تفسير ماركسى جاد/ حقيقى للمجتمع أو التاريخ، ويتدعم هذا التغييب من ملاحظة أن العالم يبدو متردداً فى استخدامه لمفهوم طبقة؛ فأحياناً يستخدمه صريحاً فيشير إلى الطبقة الأرستقراطية، والطبقة الوسطى، ثم الطبقة العاملة، بينما يستخدم تعبير الفئة بمعنى الطبقة، والفئات بمعنى الطبقات[٨٩]، وأحياناً يستخدم هذا التعبير استخداماً أدق فيشير به إلى جزء أو جماعة من طبقة ما[٩٠].

وليس تجنب العالم الحديث عن الطبقة والصراع الطبقى مجرد أمر عارض فى نقده لهاتين المسرحيتين، بل هو ملمح متكرر فى مقالات أخرى له فى هذه الانتقالة[٩١]، وذلك ما يعضد ما بدا فى درس نقده لأهل الكهف فى الانتقالة السابقة.

ولما كان الصراع عنصراً فعالا فى آلية القياس، فإن الآليات الأخرى ترتبط به، إذ أصبح فهم الصراع أداة أساسية لتقييم بعض عناصر التشكيل الجمالى التى يتوقف أمامها العالم، ورغم عدم تقديم العالم مفهوماً عن الصراع - من حيث هو العنصر الأساسى فى تشكيل النص المسرحى - ورغم تأخيره لتناوله - على مستوى بنية مقالته النقدية[٩٢] - فإن العالم ينطلق من تصور عام - لا يتحدد بمصطلح معين، ولا يتقيد بفهم محدد - مفاده ضرورة اشتمال المسرحية على صراع شامل كبير تتمركز حوله خيوط المسرحية، وغياب مثل هذا الصراع أدى - فيما يرى العالم - إلى جمود الشخصيات وتسطحها[٩٣].

وإذا كان العالم قد رصد كل الصراعات الجانبية، فى هاتين المسرحيتين، رصداً ينصبُّ على تحديد الأطراف، ووصف ما حدث بكلمات مختصرة، وحديث بالغ الإيجاز عن كيفية تجليه فى مسالك الشخصيات – دون أن يشير إلى طرائق تشكيل هذا الصراع جمالياً - فإنه قد قدم التفاتة مهمة ودالة تشير إلى سعيه إلى الربط بين الصراع - من حيث هو عنصر رؤيوى - والصراع - من حيث هو أداة جمالية فى الشكل المسرحى - ويؤدى ذلك الربط إلى اكتشاف الناقد والمتلقى ماهية إدراك الكاتب

(نعمان عاشور) للصراع الحقيقى فى مجتمعه؛ إذ يسجل العالم وجود (صراع غامض خفى) بين الناس اللى فوق وقوة أخرى غامضة هى مصر الجديدة أو هى (قيم حياتنا الجديدة) التى تمثلت فى بعض شخصيات (الطبقات الوسطى والدنيا)، ويتحقق ذلك الصراع (الخفى الغامض فى المسرحيتين ولكنه لم يتمثل فيهما تمثلا كافيًا)[٩٤]، ويقترب العالم ، بذلك ، من إدراك العلاقة بين افتقاد الرؤية الشاملة لصراعات الواقع الاجتماعى وافتقاد الصراع الشامل فى المسرحية، ولكن ما يضعف من قيمة ذلك الإدراك هو عدم قدرة منتج الخطاب/ العالم على إثباته عبر تحليل طرائق تشكيل الصراع كأداة جمالية، من ناحية، وعناصر رؤية الصراع الاجتماعى لدى الكاتب ـ والتى تنتمى إلى أيديولوجيته ذات الأصول الطبقية/ الاجتماعية، من ناحية أخرى.

ولما كان تقديم المضمون مقولة جوهرية من مقولات خطاب الاجتماعيين، فإن آليات تحليل الشخصية المسرحية تتولد ـ على مستوى العمليات النقدية ـ عن هذه المقولة، ثم تعود ـ تلك الآليات ـ إلى تدعيم هذه المقولة على مستوى الدلالة أو المغزى الذى يستنبطه الناقد من المسرحية، فالعالم لا يحلل تكوين الشخصية المسرحية. ولا يتوقف ـ إلا فيما ندر ـ أمام آليات تشكيلها، بل يعرض شخصيات المسرحيتين عرضاً موسعًا، ويقسمها تقسيمًا مضمونيًا، أى تبعًا لانتمائها إما إلى الماضى (= ما قبل الثورة)، وإما إلى الحاضر (= الثورة) ولكن العالم ـ مع هذا ـ لا يجرد الشخصية المسرحية بحيث يجعلها مجرد تعبير عن فكرة أو مجرد رمز اجتماعى أو طبقى أو سياسى، بل يرى ضرورة تصوير العالم الاجتماعى المعقد، المتراكب من حيث علاقاته المتداخلة، والذى تنتمى إليه الشخصية، وتحقيق ذلك هو شرط نجاح الكاتب فى إقناع المتلقى بإنسانية الشخصية؛ فالشخصية ، إذن ، فرد ذو تاريخ اجتماعى هو الذى أنتجها بقدر ما أثّرت هى فيه[٩٥].

وفى هذا يختلف العالم عن مندور الذى كان إلحاحه يقع، دائمًا، على مطابقة الشخصيات للممكن والإنسانى العام أكثر مما يقع على ضرورة تفريد الشخصية والإقناع بها عبر تصوير تاريخها الاجتماعى تصويراً فنيًا، بينما يكاد العالم يلتقى مع مندور فى النظر إلى أن بعض الشخصيات قد يتمثل دورها فى نقل رؤية الكاتب نقلا مباشراً، وبما أن تلك الرؤية قد لا تختلف كثيراً عن الرؤية الاجتماعية للعالم الناقد؛

فمن الضرورى ـ إذن ـ أن يهتم العالم بعرض أفكار هذه الشخصيات أو تلخيصها، أو نقل بعض تعليقاتها الدالة على رؤية الكاتب لواقعه، وهذا ما يظهر بوضوح فى تعامله مع شخصيتى عزت و حسن[٩٦].

إن قرن تحليل العالم لأهل الكهف بتحليله لمسرحيتى «الناس اللى فوق» و«الناس اللى تحت» يشير بوضوح إلى أن ثمة تطوراً فى خطاب العالم من حيث قدرته على استخدام بعض الآليات النقدية القادرة على الكشف عن كيفية تحقيق المسرحية مهمة اجتماعية ما، ومع ذلك فقد ظل خطابه حريصاً على تغييب الفهم الماركسى الحقيقى لكيفية تحقيق المسرح مهامه الاجتماعية المختلفة.

(٣)

إن درس صيغتى المسرح/ الأدب الهادف والانعكاس وما يرتبط بهما من مقولات وآليات، بوصفهما نموذجين لخطاب نقاد الاتجاه الاجتماعى فى النقد المسرحى (١٩٥٢ – ١٩٦٧)، يمكن أن يكشف عن عدد من الظواهر التى تتبدى فى بنيته العميقة وتنبئ عن الفعالية الحقيقية له فى سعى منتجيه إلى تأسيس فهم للمهام الاجتماعية التى يقوم بها المسرح، فهم يكشف عن دور المؤسسة النقدية ـ ممثلة فى نقاد الاتجاه الاجتماعى ـ فى القيام بأدوارها تجاه المسرح والمجتمع المصرى. وثمة ظاهرتان بارزتان فى البنية العميقة لهذا الخطاب تندرج تحتهما كثير من الظواهر المرتبطة بهما، على مستوى إنتاج الخطاب، والمدعمة لهما على مستوى الوظائف المختلفة التى قام بها ذلك الخطاب بوصفه خطاباً استهدف غايات اجتماعية إصلاحية للمجتمع المصرى.

وتتمثل الظاهرة الأولى فى كون الصيغ النقدية التى طرحها أولئك النقاد حول مهام المسرح صيغاً غلبت عليها الجزئية التى تتبدى فى تركيزهم على جانب واحد فقط من جوانب المهمة أو المهام الاجتماعية للمسرح، دون تقديم صيغ شاملة أو أقرب إلى الشمول تدرك الطبيعة النوعية المتراكبة للمسرح أو الظاهرة المسرحية، وتحاول الإمساك بها وتأطيرها فى صياغات عميقة، ولقد تدعمت تلك الجزئية بسبب بروز آلية الإزاحة فى علاقة تلك الصيغ بالصيغ النقدية الأوروبية المختلفة التى اعتمدها

منتجو خطاب النقد الاجتماعى فى مصر؛ ولقد تبدى فى صيغهم المختلفة (كالمسرح الهادف، والانعكاس، والواقعية الاشتراكية) أنهم كانوا يقومون بالتركيز إما على عنصر أو أكثر من العناصر الأصلية لتلك الصيغ فى النقد الأوروبى الذى أنتجها، دون أن يدركوا دور بقية عناصر هذه الصيغة أو تلك فى تشكيلها، مما أدى إلى تشويه هذه الصيغ و إفقادها فاعليتها الحقيقية؛ إذ إن تبنِّى صيغة نقدية ما لا بد أن يرتبط بقدرة المتبنِّى على إدراك كلية تلك الصيغة - فى سياقها النقدى الأصلى الذى أنتجها - مما يعنى قدرته على نفى بعض عناصر هذه الصيغة نفيًا جدليًا يبرئ الصيغة الجديدة من أن تكون تزييفًا للصيغة الأصلية، فإذا ما تحقق التزييف فقدت الصيغة النقدية قدرتها على أن تكون صيغة فعالة فى الخطاب النقدى الذى استوردها منتجوه، ومن ثم كان تشويه الصيغ النقدية عاملا من العوامل التى تعوق تأسيس الخطاب النقدى تأسيسًا علميًا حقيقيًا، يتيح له أن يؤدى أدواره بفعالية مؤثرة فى المجتمع.

وتتمثل الظاهرة الأخرى القارة فى البنية العميقة لذلك الخطاب فى أن الفهم الذى قدمه منتجو ذلك الخطاب لمهام المسرح الاجتماعية هو فهم أقرب إلى أن يكون فهمًا تعليميًا لم يستطع منتجوه أن يجعلوه فهمًا اجتماعيًا حقيقيًا. وإذا كان ذلك الفهم التعليمى يتناقض مع الصيغ والمقولات المطروحة فى البنية السطحية لذلك الخطاب (مثل: الأدب الهادف، والانعكاس، ومقولة التأكيد على أن إتقان الصياغة الجمالية هو سبيل تحقيق المسرح مهامه الاجتماعية) فإن ذلك الفهم قد تجلى بوضوح فى الآليات النقدية المختلفة التى استخدمها نقاد هذا الاتجاه أو صاغوها.

إن شرطًا من شروط فاعلية الخطاب النقدى يتمثل فى ألا تكون الصيغ النقدية المختلفة فيه صيغًا مجردة، عامة، إنها صيغ لا تكتسب حق الوجود الفعال - سواء فى الخطاب النقدى ذاته، أو فى السياق الاجتماعى لتلقيه - إلا حين يقوم منتجو الخطاب بتوليد آليات نقدية تستطيع التدليل على تلك الصيغ، مما يجعل الخطاب النقدى قائمًا على الاتساق بين صيغه وآلياته، ولكن الآليات النقدية التى برزت عند نقاد الاتجاه الاجتماعى (مثل آلية تلخيص المسرحية لإثبات الفكرة، وآلية تحديد الموضوع أو المضمون، وآلية الاستدلال بشخصية حامل الرأى، وآليات قياس النص على الواقع

الاجتماعى، وغيرها من الآليات) قد اقترنت دائماً ـ فى البنية العميقة لخطابهم ـ بسعيهم إلى تحديد الدلالات الاجتماعية المباشرة للنصوص المسرحية، وهذا ما يتبدى أيضًا لدى بعض النقاد الاجتماعيين الأوروبيين؛ فعند إيما جولدمان "Goldmann Emma"تبدت آليات تحديد الفكرة واستخلاصها، وآلية التعامل مع الحوار المسرحى بوصفه تعبيراً مباشراً عن الفكرة، مع ميلها إلى التركيز على تلخيص أفعال الشخصيات المسرحية[٩٧]. بينما يبدو ليوفنتال"Lӧewental, leo" أكثر اهتماماً بدرس بعض الوسائط التى تتوسط بين النص المسرحى والمجتمع، مثل الأيديولوجيا، لكنه لم يكن يولى عناصر التشكيل الجمالى اهتماماً واضحاً؛ لأنه كان يسعى دائماً إلى تبيان المهام الاجتماعية المختلفة التى يقوم بها المسرح[٩٨]، دون أن يلتفت ـ كثيراً ـ إلى أن طرائق الصياغة الجمالية هى التى تُمكِّن المسرح/ الأدب من أن يكون أداة اجتماعية فعالة.

إن ظاهرة استقرار الفهم التعليمى لمهام المسرح الاجتماعية فى البنية العميقة لخطاب نقاد الاتجاه الاجتماعى المصرى إنما تعد ـ من حيث شمولها فى هذا الخطاب ـ نتاجاً واضحاً لظواهر أخرى أقل شمولا تسرى فى هذا الخطاب عند تياريه المختلفين. وأبرز تلك الظواهر ثلاث، هى: عدم اقتدار منتجى هذا الخطاب على إدراك دور الوسائط المختلفة التى توجد بين المسرح/ النص المسرحى والمجتمع، وعدم إدراكهم دور الشكل وأهمية تحليله، نقديًا، للكشف عن كيفية تحقيق المسرح مهامه الاجتماعية، ثم تعاملهم مع العمل الفنى/ المسرحى بوصفه تعبيراً عن كاتبه.

وتمتلك الظاهرة الأولى من تلك الظواهر أهمية واضحة؛ إذ إن إدراك منتجى أى خطاب نقدى وجود وسائط مختلفة بين المسرح/ النص المسرحى، والمجتمع، لا يجعل تحقيقها من المسرح مجرد انعكاس مباشر للمجتمع، وبالتالى لا تصبح مهامه الاجتماعية مهام تعليمية، وإذا كان قد تبدى فى تحليل خطاب هؤلاء النقاد أن بعضهم قد أدرك أحياناً دور بعض هذه الوسائط ـ كما عند لويس عوض فى ملاحظاته حول الأيديولوجيا ووظائفها الاجتماعية المختلفة، أو كما عند العالم فى إدراكه أن النص يحمل مفهوماً دالا على رؤية الكاتب ـ فإن ذلك الإدراك، على ندرته، كان ذا تأثير

خافت على نقدهم التطبيقي بحيث كان منتج الخطاب يعود دائماً إلى الفهم التعليمي.

إن التأكيد على دور الوسائط المختلفة بين المسرح/ النص المسرحي والمجتمع هو عنصر جوهري لاكتشاف المهام الاجتماعية الفعلية التي يقوم بها المسرح، حتى لا تتحول هذه المهام - في تحققها الفعلي، أو في تأسيس الناقد لها - إلى مهام تعليمية أو تعبيرية، وربما لهذا السبب كان ذلك التأكيد عنصراً بارزاً في بعض نماذج النقد الماركسي غير التعليمي، كما عند لوناشارسكي "Lunacharsky" في دعوته المبكرة - والتي تسبق نقادنا بعقود - إلى الاهتمام بفهم الوسائط التي تقع بين النتاج الفني والمجتمع، مثل البناء الطبقي والسيكولوجيا الطبقية[٩٩]. بينما كان لوكاتش - حتى في مرحلته الهيجلية - يركز على استخدام مفهوم رؤية العالم بوصفه - في جانب من جوانبه - وسيطاً بين النص المسرحي والواقع الاجتماعي[١٠٠]. وهذا ما طوره - بعد ذلك بعقود - جولدمان في درسه لبنية تراجيديا راسين؛ إذ جعل ذلك المفهوم أداة تكشف عن أن العلاقة بين المسرح/ الأدب والمجتمع ليست علاقة مباشرة، وإنما هي علاقة تتحقق عبر التجاوب بين البنى الاجتماعية والبنى الجمالية، وبذلك لم تعد مهمة المسرح/ الأدب مهمة تعليمية أو اجتماعية مباشرة[١٠١].

وأما الظاهرة الأخرى التي دعمت استقرار فهم منتجي ذلك الخطاب التعليمي لمهام المسرح الاجتماعية، فتتمثل في عدم إدراكهم دور الشكل في تحقيق المسرح مهامه الاجتماعية، من ناحية، وأهمية تحليل الشكل للكشف الفعال عن كيفية قيام المسرح بمهامه تلك، من ناحية أخرى، ولقد وضح في تحليل خطابهم أن الآليات النقدية المختلفة التي استخدموها كانت - في جانب من جوانبها - إفرازاً لمقولة تقديم المضمون أو أولويته، وهي المقولة التي كانت تُسهِّل لهم التدليل على المهام الاجتماعية المختلفة التي يحققها المسرح، وفي هذا الجانب يبدو خطاب أولئك النقاد متراجعاً - بشدة - ليس فقط عن بعض إنجازات النقد الأوروبي التي أصَّلت للمهام الاجتماعية للمسرح عبر تحليل الشكل، ولكن أيضاً عن بعضها الآخر الذي سبق نقادنا بعقود؛ فلوكاتش - على سبيل المثال - قد تعامل منذ فترة مبكرة من القرن العشرين، مع المشكلات السوسيولوجية للدراما الحديثة على

أنها ـ فى الأساس ـ مشكلات شكلية، وهو وإن كان قد بدأ بتقرير أن الدراما الحديثة هى دراما البرجوازية فكشف عن المضمون الطبقى لها ـ فإنه قد صاغ مقولة إن (السوسيولوجيا الحقيقية فى الأدب هى الشكل)[١٠٢]، مبيناً أن كل تأثير يقوم به العمل الفنى يصبح أقوى لأنه يتم بمساعدة الشكل[١٠٣].

إن مقولة تقديم المضمون ـ أو غيره من العناصر الدالة على محتوى العمل الفنى ـ قد لا تكون هى بذاتها عائقاً أمام اكتشاف المهمة الاجتماعية للعمل الفنى مادام منتج الخطاب قادراً على التدليل على العلاقات المختلفة بين المحتوى والشكل أو طرائق الصياغة؛ فعلى الرغم من تقديم جولدمان لمفهوم رؤية العالم ـ على مستوى المفاهيم المشكلة لصيغته النقدية ـ فإنه كان يؤكد على ضرورة إدراك الناقد العلاقات المختلفة بين رؤية العالم من ناحية، والعالم الفنى المتشكل فى النص الأدبى/ المسرحى من ناحية أخرى، والوسائل الجمالية والتكنيك الذى يستخدمه الكاتب، من ناحية ثالثة أو ما يصفه جولدمان بأنه (النوع الأدبى والأسلوب والتركيب والصور، وباختصار: الوسائل الأدبية الأصلية التى يستخدمها الكاتب من أجل أن يشخص عالمه)[١٠٤].

وأما الظاهرة الثالثة فتتمثل فى تعامل أولئك النقاد مع العمل الفنى بوصفه تعبيراً عن كاتبه، وقد أدت ـ من ناحية ـ إلى تدعيم الفهم التعليمى الذى قدمه خطابهم لمهام المسرح الاجتماعية، كما أنها تعد ـ من ناحية أخرى ـ نتاجاً واضحاً لغلبة الجزئية على الصيغ النقدية التى طرحوها، وإذا كانت هذه المظاهر قد تبدت فى عدد من الآليات النقدية التى استخدموها، فإنها تكشف عن أن القار فى البنية العميقة لخطاب أولئك النقاد هو نظرية تعبيرية/ رومانسية تجعل العمل الفنى/ المسرحى نتاجاً لمبدعه، دون أن تقتدر على الإدراك الفعال للعلاقات بين ذلك العمل وسياقه الاجتماعى، إدراكاً يؤصل لفهم اجتماعى حقيقى لمهام المسرح الاجتماعية.

ويبدو أن تلك الظاهرة مردُّها سببان؛ يتمثل أولهما فى علاقة خطاب أولئك النقاد بخطابات النقد الأوروبى، فمن الواضح أنهم ـ وضعيون وماركسيون ـ قد اعتمدوا إما على مقولات النقد التعبيرى الرومانسى الأوروبى حيث ربطوا دائمًا بين العمل

الفنى/ المسرحى ومبدعه أكثر من قدرتهم على ربطه الفعال بسياقه الاجتماعى، أو اعتمدوا على كتابات ماركسية تقليدية ـ ككتابات بليخانوف وكودويل ـ ولكنهم كانوا فى تطبيقاتهم أقرب إلى النقاد التعبيريين، وفى الحالين أصبح الفهم الاجتماعى الحقيقى قيمة مضافة إلى الفهم التعبيرى المتأصل فى بنية الخطاب العميقة.

ويبدو أن ذلك ليس سمة خاصة بأولئك النقاد فقط، إذ تشير ديانا لورينس " Lorenz Diana" إلى أن دراسات سوسيولوجيا الأدب فى إنجلترا قد ظلت ـ من الثلاثينيات حتى أواخر الخمسينيات ـ تهاجم الأعمال الأدبية بسبب مضمونها الأيديولوجى، وتربطها ربطاً مباشراً بالصراع الطبقى أو الاقتصاد، ولم يتغير هذا المنحى سوى فى أواخر الخمسينيات مع ترجمة أعمال لوكاتش وجولدمان وأعضاء مدرسة فرانكفورت[١٠٥].

وأما السبب الثانى وراء تلك الظاهرة فيتمثل فى الغلبة الواضحة لخطاب النقد التعبيرى الرومانسى على الخطابات النقدية العربية حتى نهاية الستينيات، بحيث لم يستطع كثير من منتجى خطاب النقد الاجتماعى تحقيق قطيعة حقيقية مع كثير من صيغ النقد التعبيرى ومقولاته التى أخذت تتسلل إلى كتاباتهم النقدية[١٠٦]، وذلك ما يجب أن يكون موضوع درس مستقل فى إطار سوسيولوجيا الأنواع الأدبية الحديثة، وسوسيولوجيا نقد تلك الأنواع، والعلاقة بين نقد الأنواع الجديدة كالرواية والمسرحية والأنواع القديمة كالشعر الغنائى.

وأيًا ما كانت الظواهر السلبية التى تبدت فى ذلك الخطاب فإن ثمة منظوراً آخر مكملا لدرسه يتمثل فى النظر إليه بوصفه ذا علاقة جدلية بأيديولوجيا النقاد الذين أنتجوه.

(٤)

تمثل الأيديولوجيا مجمل العناصر الفكرية التى أنتجها هؤلاء النقاد قصد أن يفيد منها المجتمع المصرى فى تحقيق تقدمه، وتشكل هذه العناصر ـ فى علاقاتها المختلفة ـ الأفق الذهنى الذى يحد حركتها، من ناحية، ويتيح ـ من ناحية أخرى ـ

تركيبها لتفى بحاجات الواقع، مما يجعلها ذات طبيعة شاملة تمثل نظرة إلى العالم والكون(١٠٧). وتعد الأيديولوجيا نتاجاً لوضعية الفئة أو الطبقة التى أنتجتها فى لحظة محددة من تاريخ المجتمع الذى تنتمى إليه، فهى - إذن - نتاج ذو تعين تاريخى. ولقد تعددت العناصر المختلفة المسهمة فى أيديولوجيا هؤلاء النقاد، من مفاهيم حول العدالة الاجتماعية والاشتراكية، والحرية بجوانبها المختلفة، والقومية العربية والمصرية، والتعليم، بينما كان الموقف من الحضارة الأوروبية والموقف من التراث الفكرى العربى منفردين - فى بنية هذه الأيديولوجيا - من ناحية، وساريين - بعمق - فى كافة عناصرها الأخرى، من ناحية ثانية، وعلى الرغم من تعدد عناصر تلك الأيديولوجيا فقد كان لها هدف أساسى يتمثل فى تحقيق التقدم للمجتمع المصرى، ولما كان الهدف لا يختلف فى دلالته العامة عن أهداف سلطة ما بعد ١٩٥٢؛ فقد كان طبيعيًا أن تتجادل عملية صياغة هذه الأيديولوجيا مع توجهات السلطة، ولكن العامل الأشمل الذى تحكّم فى صياغة هذه الأيديولوجيا هو الانتماء الطبقى لهؤلاء النقاد والسلطة (١٩٥٢-١٩٦٧) فهو المحرك الأساسى لتلك العملية، من ناحية، وهو - من ناحية أخرى - الذى يفسر جوانب التلاقى فى الدلالات العميقة التى تنطوى عليها عملية الصياغة تلك.

(٤/١)

تكاد العدالة الاجتماعية أن تكون العنصر الأساسى فى أيديولوجيا هؤلاء النقاد، وقد طرحها بعضهم كسلامة موسى ومندور فى فترة ما قبل ١٩٥٢، وتمثلت لدى سلامة موسى فى تحقيق الاشتراكية - والتى تعنى لديه (إلغاء الملكية الفردية)(١٠٨) - بالطرق السلمية المختلفة(١٠٩)، أما مندور فقد كان يدعو إلى الإصلاح الذى يستند أساسًا إلى تدخل الدولة فى عملية توزيع الثروة بطريق قانونى مشروع، وذلك بإجراءات منها: فرض الضرائب التصاعدية، وتدخل الدولة فى النشاط الاقتصادى، وتعميم النظام التعاونى، مما يؤدى إلى تحقيق العدالة الاجتماعية التى يتمثل هدفها - فيما يرى مندور - فى حفظ التوازن الاجتماعى بين طبقات الأمة المختلفة، حتى لا تضطرب الحياة الاجتماعية المصرية(١١٠) .

وأما بعد ١٩٥٢ فقد أخذت السلطة تسعى إلى إحداث تغييرات فى بنية المجتمع المصرى الطبقية، وحاولت تعديل شروط هذه البنية بما يحقق صالح الطبقة الوسطى والعمال والفلاحين، فطرحت صيغة الاشتراكية الديمقراطية التعاونية ثم صيغة الاشتراكية أو الاشتراكية العربية أحيانا[١١١]، وترتكز تلك الصيغة الأخيرة على دعامتى الكفاية والعدل، وتهدف إلى تحقيق الحرية الاجتماعية[١١٢]. ولقد تحول الناقد/المفكر كثيراً إلى شرح هذه الصيغ وتبريرها، دائمًا، ونادراً ما قام بانتقادها، ومن اللافت أن مواقف نقاد التيار الماركسى كانت هى الأكثر بروزاً فى تلك المرحلة، وهذا ما يتجلى - على سبيل المثال - من تحليل موقفى لويس عوض ومحمود أمين العالم من سعى السلطة نحو تحقيق الاشتراكية - سواء بإجراء التأميمات (١٩٦١) أو بإصدار الميثاق (١٩٦٢).

ويسجل خطاب لويس عوض تحولا من تحولاته يتبدى فى انطلاقه من منظور اشتراكى ديمقراطى، ومن الجلى أن من أوضح سمات خطاب لويس عوض الأيديولوجى هى قدرته دائمًا على الإمساك بالأساس الفلسفى العام الذى يحكم توجهات السلطة، والبحث عن تجلياته المختلفة فيما تقوم به السلطة من طرح أفكار أو قيام بإجراءات عملية، وإذا كان لويس عوض قد عدَّ قرارات التأميم (١٩٦١) إيذاناً بتحدد نظام ذى ملامح اشتراكية، فإنه قد أكد أن (محور هذا النظام فكرة واحدة تتبلور فيها أهم حقوق الإنسان وواجباته وهى احترام الفرد واحترام المجموع)[١١٣]، أو هما اللذان عدهما لويس عوض وجهين (لمبدأ واحد هو احترام ذات الإنسان سواء فى صفته الفردية أو بوصفه عضواً فى المجتمع)[١١٤]. ولقد شرح لويس عوض هذا المبدأ وقرن شرحه بتحليل الإجراءات المختلفة التى قامت بها السلطة إذ جعل منه (أُسّ نظامنا الاشتراكى كما تدل عليه تشريعات المجتمع الجديد؛ التوسع فى الملكية العامة حيث الملكية الخاصة تهدد حقوق الجماعة، وصيانة الملكية الخاصة حيث الملكية العامة تهدد حقوق الأفراد؛ أقول: هذا هو أُسّ نظامنا الاشتراكى كما تدل عليه تشريعات المجتمع الجديد؛ لأن هذه التشريعات فى جميع أركانها إنما تعبر عن فلسفة واحدة فى كل قطاع من قطاعات الحيازة والملكية، فهى لا تفرق فى الحيازة والملكية

بين قطاع وقطاع، هى تحدد حيازة الأوراق التجارية كما تحدد حيازة الوظائف العامة، وهى تلجأ لهذا التحديد فى جميع القطاعات لعاملين رئيسيين: أولهما جنوح فئة قليلة إلى تكديس الحيازات والتضخم بما ينذر بعودة الاحتكار على مستوى مدنى بعد أن تخلصت منه الثورة على المستوى الريفى، وثانيهما الرغبة فى إشراك أكبر عدد ممكن فى حيازة الأرض أو الأوراق المالية أو الوظائف العامة)[١١٥].

وإذا كان لويس عوض قد كشف عن الحاجة إلى الربط بين التوسع فى القطاع العام والتوسع فى قطاع الخدمات مما يضمن ـ فيما يرى ـ تحقق الاشتراكية[١١٦]، فإن من الواضح أنه إنما كان يقيم منظوره على أساس لا يكاد يختلف عن الأساس الذى طرحه مندور فى الأربعينيات من ضرورة مراعاة التوازن بين الطبقات المختلفة فى المجتمع، مع فارق وحيد يتمثل فى استبعاد البرجوازية الكبيرة أو الرأسمالية من المجتمع الجديد، ومن الواضح أن هذا المبدأ ـ سواء لدى مندور فى الأربعينيات أو لويس عوض فى الستينيات ـ يتفق تماماً مع ما كانت تقوم به السلطة من إجراءات نحو تحقيق الاشتراكية اعتماداً على المبدأ ذاته: مراعاة التوازن بين الطبقات، من منظور أنها ـ بذلك – تحلُّ الصراع الطبقى حلا سلميًا [١١٧].

ويختلف موقف محمود أمين العالم عن موقف لويس عوض فى تفسيره لتجربة تحقيق العدالة الاجتماعية فى مصر عبر التحول نحو الاشتراكية؛ إذ إن العالم كان ينطلق من منظور ماركسى واضح، ويحدد خصائص الاشتراكية فيما يراها هو، ثم يقوم بتطبيقها على التجربة المصرية ليكشف عن الملامح الخاصة التى تميزها. ولما كان العالم قد حدد ما أسماه (القوانين العامة للاشتراكية) فإن ما يتعلق منها بالعدالة الاجتماعية يتمثل فى قانونين؛ هما بنص العالم: (الملكية الجماعية لوسائل الإنتاج فى مقابل الملكية الفردية فى النظام الرأسمالى)[١١٨]، و(أن يصبح العمل لا الملكية هو القاعدة لتوزيع الناتج القومى)[١١٩]. وحين حدد العالم ما يراه من (المميزات الخاصة لتجربتنا الاشتراكية) فإنه قد حدد ملمحين يرتبطان بالعدالة الاجتماعية وهما: (تحقيق الانتقال إلى الاشتراكية بطريقة تطورية)[١٢٠]، وأن (يصبح العمل لا الملكية هو القاعدة لتوزيع الناتج القومى)[١١٩]. ثم إن الثورة وإن استبقت

(معالم للملكية الفردية فى بعض المجالات مثل مجال التجارة الداخلية والصناعات الخفيفة إلخ، إلا أنها استعانت بالجمعيات التعاونية الاستهلاكية وإشراف القطاع العام للحد من الاستغلال فى هذه المرحلة من الثورة)[١٢١].

ومن الجلى أن ما قدمه العالم من توصيف لكيفية تحول المجتمع المصرى نحو الاشتراكية إنما كان يتجاوب - فى المسألة الزراعية خاصة[١٢٢] - مع ما قدمه الميثاق من دعوة إلى توسيع نطاق الملكية الفردية مع تدعيمها بالتعاون الزراعى[١٢٣]. ولأن صياغة العالم لما يحدث من تحول فى المجتمع المصرى قد افتقدت البعد النقدى، فإنه قد اكتفى بتوصيف ما يحدث دون القدرة على إدراك جوهره الحقيقى الذى يتمثل فى أن التغيير لم يؤد إلى إرساء الاشتراكية، بل أدى إلى خلق رأسمالية الدولة مما يعنى - من ناحية - أن الدولة لا تحل محل رأس المال الخاص فى التنمية الاقتصادية بل تساعد على هذه التنمية وتعمل على استكمالها، بينما تدعمت رأسمالية الدولة - من ناحية أخرى - من عدم سيطرة المنتجين المباشرين على وسائل الإنتاج والعملية الإنتاجية، وافتقادهم حرية التصرف فى الفائض الاقتصادى[١٢٤]. ولم يكن هذان المظهران سوى نتاج واضح لافتقاد الديمقراطية فى الممارسة الاجتماعية والسياسية.

(٤/٢)

لا تنفصل الحرية - بصورها المختلفة - عن العدالة سواء فى التصورات الفلسفية الكاشفة عن طبيعتها، أو فى الممارسات الاجتماعية والسياسية المختلفة، ويتبدى هذا الترابط لدى اتجاهات فلسفية مختلفة[١٢٥]. ولقد التفت نقاد الاتجاه الاجتماعى إلى العلاقة بين الحرية والعدالة الاجتماعية، فربطوا فى مرحلة ما قبل ١٩٥٢ بين التحرر السياسى وتحقيق العدالة الاجتماعية[١٢٦]، ولقد مرَّ طرح أولئك النقاد للحرية (١٩٥٢-١٩٦٧) بثلاثة أطوار، أولها (١٩٥٢-١٩٥٤) إذ تبدى لدى عدد منهم مطالبة السلطة بتحقيق الحرية: حرية العمل السياسى وتشكيل الأحزاب، وحرية الرأى، وكانوا يعللون ذلك بالآثار الإيجابية التى سيجنيها المجتمع من وراء ذلك[١٢٧]، وقد رأى بعضهم أن الحرية والعدالة مبادئ (متجددة تحتاج إلى الحراسة الدائمة والبعث

المتوالى حتى تعم البشر، وحتى تربى الإنسان على أن يكون إنساناً)[١٢٨] . بينما جدد لويس عوض الدعوة إلى حقوق الإنسان التى تأتى الحرية فى مقدمتها، ورأى أن تحديد الحركة الثورية ـ أية حركة ثورية ـ موقفها من حقوق الإنسان وواجباته يمثل صيغة عقد اجتماعى[١٢٩] .

ولم يكن من اليسير طرح أولئك النقاد لتلك الدعوات لولا مناخ حرية الرأى النسبية التى شهدها المجتمع المصرى (١٩٥٢–١٩٥٤)، فلما وقعت أزمة مارس (١٩٥٤)، وانتهت بإقصاء المطالبين بالديمقراطية، أضير بعض أولئك النقاد بشكل مباشر؛ إذ فُصِل لويس عوض، والعالم، وأنيس من وظائفهم بجامعة القاهرة ضمن أكثر من خمسين أستاذاً من المطالبين بالديمقراطية، بينما مُنع مندور من ممارسة النشاط السياسى نتيجة إصدار سلطة يوليو ١٩٥٢ قوانين تحرم على رجال الأحزاب ومن تولوا الحكم، فى فترة ما قبل ١٩٥٢، العمل فى مجال السياسة[١٣٠] . وفى ظل ذلك بدأ الطور الثانى لطرح أولئك النقاد مفاهيم الحرية (١٩٥٤–١٩٦١)، وفيه نشط ممثلو التيار الماركسى خاصة، وهذا ما تبرزه كتابات العالم ومحمد مفيد الشوباشى خاصة[١٣١]، فقد حاولا تقديم تأسيس فلسفى للحرية على أساس بعض المقولات الماركسية، سواء فى تعريف الحرية بأنها (إدراك ووعى بالضرورة من أجل التقدم الإنسانى)[١٣٢]، أو فى الربط بين الحرية وتعرف المجتمع الضرورات المختلفة ـ اجتماعية كانت أم طبيعية ـ بوصفه شرطاً لتحقيق الحرية، ثم تأكيدهم على ارتباط حرية الفرد بحرية المجتمع من ناحية، وعلى أن تقدم المجتمعات الإنسانية إنما يتحقق بإدراكها للضرورات المختلفة التى تحد من حريتها، من ناحية ثانية، مما سيجعل من انتصار الاشتراكية سبيلا أكيداً إلى تحقيق الحرية للمجتمع بأسره[١٣٣] .

وأما فى الطور الثالث (١٩٦١–١٩٦٧) فقد دخلت الحرية فى الممارسة السياسية مرحلة حرجة، شاهدها إحكام السلطة قبضتها على أمور المجتمع المختلفة، ورفضها أصحاب الآراء المخالفة، وهذا ما تجلى فى سجن المخالفين أو اعتقالهم أو فصلهم من الأعمال الحكومية، وهذا ما حلّ ببعض نقاد هذا الاتجاه؛ إذ سُجن لويس عوض لمدة عام ونصف العام (١٩٥٩–١٩٦١)، بينما سُجن العالم وأمير إسكندر لمدة خمس سنوات

ونصف السنة (يناير ١٩٥٩ يونيه ١٩٦٤) . ولكن السجن والاعتقال كان يمثل وجهًا واحداً من وجوه تلك العلاقة بين الناقد والسلطة، بينما تمثل وجهها الآخر/النقيض فى أن كثيراً من هؤلاء المفصولين من أعمالهم كانوا يعادون ـ بعد الإفراج عنهم ـ إلى أعمالهم، بل كان بعضهم تسند إليه مناصب قيادية(١٣٤) . ولقد انعكس ذلك ـ فى هذا الطور ـ حيث أصبح الناقد/المفكر مجرد معلق يشرح ما تقوم به السلطة، ليقنع الجماهير به، وقد أصبح الناقد يعتمد على نصوص السلطة كالميثاق ويسعى إلى بسط آرائها، وتقييم ما يحدث فى الواقع المصرى من خلالها. وثمة شواهد مختلفة دالة على ذلك(١٣٥)، يمكن الاكتفاء منها باجتهادات محمود أمين العالم الذى كان ينطلق من رفض دعوات الحرية الليبرالية وتطبيقاتها سواء فى مصر أو فى أوربا، ولكنه بدلا من أن يستخدم المفهوم الماركسى للحرية ـ والذى كان يستند إليه دائماً ـ فى كشف تناقضات التحول نحو الاشتراكية فى مصر، إذ به يتجاهل تماماً تناقضات التجربة المصرية ليوهم بخلوها من التناقضات، من ناحية، ويضخم ـ من ناحية أخرى ـ سلبيات التطبيق الليبرالى للحرية السياسية(١٣٦) . وهذا ما قاده إلى تأكيد أن المجتمع المصرى قد ذابت فيه الطبقات، أو أنه فى طريقه لتخفيف تناقضاتها، ولعل مواراة العالم لتناقضات التجربة المصرية هى التى قادته إلى تقرير أن طريق الحرية فى بلادنا (إنما هو طريق التحالف الثورى لقوى الشعب العامل والتنظيم الثورى القائد، إنه طريق البرلمان الشعبى والمجالس الشعبية، طريق أغلبية العمال والفلاحين)(١٣٧) . ولكن العالم ـ فى هذا ـ لم يكن يقدم سوى تكرار لما قرره الميثاق(١٣٨) .

(٣/٤)

إذا كانت العدالة والحرية مجرد نموذجين للعناصر المختلفة التى تشكلت منها أيديولوجيا نقاد الاتجاه الاجتماعى (١٩٥٢-١٩٦٧) فإن ثمة علاقات مختلفة تشير إلى التجاوب بين هذين العنصرين/النموذجين وبين الخطاب النقدى الذى قدمه أولئك النقاد، وهذا ما يتبدى فى عدد من الظواهر، منها :

ـ تجاوب الصيغ النقدية المختلفة التى طرحها نقاد هذا الاتجاه مع توجهات السلطة نحو تحقيق العدالة الاجتماعية ممثلة فى الصيغ المختلفة من الاشتراكية،

ويتجلى هذا بوضوح فى أن تبنى السلطة الصريح للاشتراكية بوصفها صيغة فكرية قادرة على حل مشكلات المجتمع المصرى قد أتاح لهؤلاء النقاد فرصة الاستناد إليها ـ نقدياً ـ فى تقديم صيغ نقدية تؤطر للمهام الاجتماعية للمسرح، مما جعل من الاشتراكية أفقًا ذهنيًا سواء على مستوى الأيديولوجيا أو مستوى الصيغ النقدية لدى أولئك النقاد.

ـ تركيز نقاد هذا الاتجاه على اقتناص مضامين النصوص المسرحية كان يقترن بانطلاقهم من كون الاشتراكية هى الأفق الذهنى المشترك بينهم وبين كتاب المسرح، من ناحية، ثم بينهم وبين الجمهور/المتلقى من ناحية ثانية، ولذلك لم يجد الناقد الاجتماعى صعوبة فى الخلوص إلى أن مسرحيات النصف الثانى من الخمسينيات وحتى بدايات الستينيات تعكس مضموناً اجتماعيًا نقديًا يكشف سلبيات مجتمع ما قبل (١٩٥٢) ويبشر بضرورة تحقيق الاشتراكية، وأما حين كانت السلطة قد قطعت شوطاً فى طريق الاشتراكية، فقد كان ذلك الناقد يعلن قبوله للأعمال التى تصور ذلك التحول، كما كان يحتفى بأعمال توفيق الحكيم ـ فى الستينيات ـ التى رأى ذلك الناقد أنها دالة على إيمان الحكيم بالاشتراكية[١٣٩].

ـ سعى ذلك الناقد دائمًا إلى التعديل أو الإضافة إلى صيغة النقدية عناصر جديدة أو إعادة صياغة عناصر قديمة للتجاوب مع ما تطرحه السلطة أو تقوم به، فحين صدرت تشريعات يوليو الاشتراكية (١٩٦١) سعى مندور ـ على سبيل المثال ـ إلى أن يحدد لكتاب المسرح والأدباء مهمتين اجتماعيتين تقترنان بذلك التحول، وتتمثلان فى التزام الأديب من تلقاء نفسه، عن طريق نقضه للقيم التى كانت سائدة فى المجتمع المصرى، والدعوة إلى إرساء القيم الجديدة التى تتبناها السلطة، من ناحية، ومتابعة الروابط الاجتماعية الجديدة ودراستها، من ناحية أخرى، مما يحوِّل أولئك الكتاب إلى حراس للثورة ومستقبلها[١٤٠].

وإذا كانت مظاهر التجاوب تلك تتبدى أيضاً بين خطاب أولئك النقاد والعناصر الأخرى فى أيديولوجياتهم[١٤١] فإن من المهم الإشارة إلى أن التجاوب – الذى تجلت كثير من مظاهره ـ بين أيديولوجيا أولئك النقاد وبين أيديولوجيا سلطة يوليو ١٩٥٢،

إنما مصدره هو وحدة الأصول الطبقية لكليهما، إذ ينتمي هؤلاء وأولئك إلى الشرائح الصغيرة من الطبقة الوسطى، أو الطبقة البرجوازية الصغيرة، وهذا ما يفسر غلبة الإصلاحية على أيديولوجيا النقاد وأيديولوجيا السلطة[١٤٢].

ولكن إذا كان قد تحقق التجاوب بين الخطاب النقدى وأيديولوجيا منتجيه من ناحية وأيديولوجيا السلطة من ناحية أخرى، فإن ذلك التجاوب كان يقابله ـ على مستوى من مستويات الخطاب النقدى ـ تنافر بين هذين الطرفين مصدره محاولة أولئك النقاد درء التعارض بين توجهات السلطة وممارساتها، من ناحية، ومستويات الدلالة فى بعض المسرحيات ـ مثل الفرافير والفتى مهران ـ التى تتصادم مع تلك التوجهات، من ناحية ثانية، وهذا ما يشكل إشكالية دالة فى ذلك الخطاب.

الهوامش

١- من هذه الجوانب: التأثيرات الأوروبية فى خطابات النقد العربى الحديث، وعلى الرغم من أن دراسات النقد العربى الحديث - على اختلافها - تشير فى ثناياها إلى بعض المؤثرات الأوروبية فإن هذا الجانب ما زال بحاجة إلى مزيد من الدراسة والاستقصاء، ويمكن أن تؤدى الدراسات المستفيضة له إلى تغيير بعض أحكامنا على بعض اتجاهات النقد العربى الحديث وبعض نقاده.

ومنها أيضاً: الكيفيات التى تلقى بها النقاد والاتجاهات النقدية العربية الحديثة الكتابات الكبرى فى النقد الأوروبى ليس الحديث أو المعاصر فقط بل القديم أيضاً، ونمثل لذلك تحديداً بتلقى كتاب فن الشعر لأرسطو.

٢- حول هذا المفهوم لسوسيولوجيا المسرح، انظر:

Georges, Gurvitch: The Sociology of the theatre, in Sociology of literature and Drama, ed. By Elizabeth and Tom Burns, Penguin 1973.

٣- انظر: Füugen, Hans Nobert: Wege der literatursoziologie, Darmstatd, 1971, S. 25.

٤- انظر أحمد حمروش: خمس سنوات فى المسرح، المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والنشر والطباعة، مارس ١٩٦٣.

٥- حول كتابات هذا الجيل، انظر: سامى منير حسين عامر: المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية، بين الفن والنقد السياسى والاجتماعى، جزآن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية، ١٩٧٨، ولاسيما الجزء الثانى منه.

٦- حول التجريب عند هؤلاء الكتاب: انظر: حياة جاسم محمد: الدراما التجريبية فى مصر والتأثير الغربى عليها (١٩٥٠- ١٩٧٠)، دار الآداب، بيروت ١٩٨٣.

وانظر أيضاً: سامى سليمان أحمد: التجريب فى مسرح محمود دياب، فصول، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٥.

٧- انظر: Berger, Peter: Institition Kunst als Literatursoziologische Ka-togorie, in: Seminar Literatur und kunstsoziologie. Heraugegeben von Peret Berger, Suhrkamp. 1978, S.S 360-379 .

٨- غلب على أولئك النقاد الاهتمام بنقد النوع الأدبي الأساسي في التراث العربي القديم، وفي الممارسة الإبداعية العربية حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، وهو الشعر الغنائي، وقل اهتمامهم بنقد الأنواع الجديدة كالرواية والمسرحية، بل إن ممارسة الكتابة الإبداعية في تلك الأنواع لم تلق ترحيباً كبيراً من فئات اجتماعية متعددة، كما يدل على ذلك اكتفاء محمد حسين هيكل بوضع تعبير بقلم مصري فلاح على الطبعة الأولى من روايته زينب. كما أن توفيق الحكيم كان لا يشير إلى اسم عائلته على المسرحيات التي كان يكتبها للفرق الأهلية في العشرينيات وقبل سفره إلى فرنسا. ومن المنقول عن العقاد أنه كان يرى قراءة الشعر مفيدة بعكس قراءة الرواية.

٩- انظر: أحمد أمين: النقد الأدبي، جزءان، النهضة المصرية، ط٥، ١٩٨٣، وهو في الأصل المحاضرات التي كان يلقيها بكلية الآداب- جامعة القاهرة، منذ النصف الثاني من العشرينيات.

وانظر أيضًا: أحمد حسن الزيات: في أصول الأدب: محاضرات ومقالات في الأدب العربي، جـ١، لجنة التأليف والترجمة، ١٩٣٥، ص- ص ١٢٥- ٢١٨ .

١٠- انظر: Hall, John: The Sociology of Literature, Longman, London, 1979, p. 101.

١١- انظر- على سبيل المثال- أعداد مجلة روز اليوسف في الفترة من ١٩٦٠ إلى ١٩٦٧ .

١٢- حول هذا الاتجاه، انظر: سامي سليمان أحمد: خطاب النقد المسرحي التفسيري عند شوقي ضيف: الصيغ والعمليات النقدية، المنشور بهذا الكتاب.

١٣- تجلت هذه التصورات في كتابات رشاد رشدي خاصة، انظر- على سبيل

المثال- كتابه: ما هو الأدب؟ مكتبة الأنجلو ,١٩٦١ وانظر تحليلا لهذه التصورات فى دراستنا: الجمالية فى النقد العربى الحديث، مجلة الفكر العربى، العدد ٦٧، بيروت، مارس ١٩٩٢ .

(*) من هؤلاء النقاد: فايز اسكندر- لويس مرقص، شفيق مجلى.

١٤- انظر المقالات التالية لرشاد رشدى، فى مجلة المسرح:

أ - المجال الدرامى فى المسرح المصرى، فبراير ١٩٦٤، ص ـ ص ٤ - ٧ .

ب- الواقع الدرامى فى المسرح المصرى، مارس١٩٦٤، ص ـ ص ٥ - ٧ .

ج- خط سير المسرح بعد الثورة، يوليو ١٩٦٤، ص ـ ص ٦ - ٨ .

وانظر لفاروق عبد الوهاب:

أ - المضمون الثورى فى المسرح المصرى: رشاد رشدى، يوليو ١٩٦٥، ص ـ ص ١٩ - ٢٦ .

ب- مأساة الحلاج، مايو ١٩٦٦، ص ـ ص ٧٩ - ٨٥ .

١٥- نعتمد فى وصف الوضعية هنا على ما يراه جولدمان من أن (المعيار الوحيد الذى يستطيع التمييز بين المناهج الجدلية والمناهج الوضعية يتمثل فى إدراك النصوص فى دلالتها المترابطة قليلا أو كثيراً) . انظر:

Goldmann, Lucien, Der Verborgene Gott, Suhrkamp, 1983, S. 23.

ويختلف ذلك عن المعنى المتواتر للوضعية والوضعى عند عدد من الاتجاهات الفكرية والفلسفية، انظر: جميل صليبا: المعجم الفلسفى، دار الكتاب اللبنانى، بيروت ١٩٧٣، ص ـ ص ٥٧٧ - ٥٨٠ .

16- Baldick, Chris: The Social Mission of English Criticism, Clarendon press, Oxford 1983, p. 9.

17- Baldick: Ibid, p. 10.

18- Eagelton, Terry: Criticism and ideology, London 1976, p. 17.

١٩- لمزيد من التفصيل حول تلك العناصر، راجع: سامى سليمان أحمد: الخطاب النقدى والأيديولوجيا: دراسة للنقد المسرحى عند نقاد الاتجاه الاجتماعى فى مصر (١٩٤٥- ١٩٦٧)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٢ .

٢٠- انظر: عبد القادر القط: فى الأدب المصرى المعاصر، الطبعة الأولى، مكتبة مصر، ١٩٥٥ ، وحول دور هذا الكتاب فى الاتجاه الاجتماعى فى الخمسينيات، انظر: سامى سليمان أحمد: كتاب فى الأدب المصرى المعاصر وتأصيل الاتجاه الاجتماعى فى النقد المصرى، بحث قدم إلى ندوة عبد القادر القط بالمجلس الأعلى للثقافة، نوفمبر ٢٠٠٠ .

٢١- تبدى التحول الأول فى كتابه جولة فى العالم الاشتراكى ١٩٥٧، وقد ظلت صياغاته تتبدى فى كتابات محمد مندور التالية، ولاسيما كتابه الأدب ومذاهبه حيث تكررت فيه فقرات كاملة من الكتاب الأول، وأما التحول الثانى فيتمثل فى مقالات مندور النقد الأيديولوجى التى نشرها فى جريدة الشعب، ثم أعاد نشرها فى كتابه: النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر، دون تاريخ، ص ـ ص ٢١٢ - ٢٢٢ .

٢٢- محمد مندور: جولة فى العالم الاشتراكى، منشورات البعث الجديد، القاهرة، ١٩٥٧، ص ـ ص ٨٦، ٨٧ . وانظر أيضاً ص ٨٩، وكتابه: الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، دون تاريخ، ص ـ ص ٩١ - ٩٣، ٩٨، حيث يكرر مندور الأفكار ذاتها بنفس الصياغات تقريباً.

٢٣- انظر: بوريس سوتشكوف: الواقعية وتطورها التاريخى، ضمن كتاب: مشكلات علم الجمال: قضايا وآفاق، ترجمة فريق من دار الثقافة الجديدة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٩، ص ـ ص ٢٨٧ - ٣٢٢ .

٢٤- مندور: جولة فى العالم الاشتراكى، ص ٩٠ .

٢٥- مندور : جولة فى العالم الاشتراكى ص ٩٦، وانظر أيضًا تصورات مشابهة لها، أو ذكر لبعض عناصرها فى الصفحات التالية: ٩٠، ٩٢، ٩٤، ٩٦ . وما ذكره

مندور فى تلك المواضع نقله بطريقة شبه حرفية فى الأدب ومذاهبه ص ـ ص ٩٩ – ١٠٥ .

٢٦– انظر : ألكسندر فادييف: الواقعية الاشتراكية: ضمن كتاب: الواقعية الاشتراكية فى الأدب والفن، ترجمة محمد مستجير مصطفى، طبعة دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٦، ص ـ ص ٥٧ – ٦٧ .

٢٧– انظر : مندور: جولة فى العالم الاشتراكى، ص ٩٥ .

٢٨– مندور : المرجع السابق، ص ٩٢ .

٢٩– انظر: شكرى عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٣، ص ٣٠، حيث يصف مندور بأنه كان يتمسك فى نقده بالعقل ومشاكلة الواقع كما يفهمها الكلاسيكيون لا الواقعيون.

٣٠– هذه واحدة من المقولات المحورية فى نقد مندور المسرحى والقصصى بصفة خاصة، وهى تتجلى ابتداء من مقالاته فى الميزان الجديد حول بجماليون ودعاء الكروان– انظر: مندور: فى الميزان الجديد، طبع نهضة مصر، دون تاريخ.

31- Lukacs Georg: Wider den Missverstandnis Realismus, Hamburg 1958, S, 20.

32- Lukacs E. B. D. S. 20.

33- Lukacs, E. B. D. 21.

٣٤–مندور: جولة فى العالم الاشتراكى، ص ٩٩ .

٣٥– السابق، ص ـ ص٩٩ – ١٠٠ .

٣٦– السابق، ص ١٠٠ .

٣٧– السابق، ص ـ ص ٧٠ – ٧١ .

٣٨– السابق، ص ١٠٢ .

٣٩- انظر: مندور: النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر، دون تاريخ، مقال منهج النقد الأيديولوجي ص ٢٢١ وما بعدها.

٤٠- المرجع السابق، ص ٢٢١ .

٤١- مندور: النقد والنقاد المعاصرون، ص ٢٢١ .

٤٢- تمثل هذه الكتابات ما نشره مندور فى الدوريات المختلفة (١٩٥٥ - ١٩٦٥) حول نقد المسرحيات المصرية المكتوبة والمعروضة، والتى أعيد نشرها فى كتابه فى المسرح المصرى المعاصر ١٩٧١، وما كتبه أيضًا حول عروض مسرحيات الحكيم مما أعيد نشره فى كتابه مسرح توفيق الحكيم.

٤٣- محمد مندور: فى المسرح المصرى المعاصر دار نهضة مصر، ١٩٧١، ص ١٠٢ .

٤٤، ٤٥، ٤٦- محمد مندور: المرجع السابق، ص ٨٧، ٢١٩، ١٢٠، على التوالى.

٤٧- انظر: مندور: فى المسرح المصرى المعاصر، مقالاته حول مسرحيات: جنس الحريم، السبنسة، شقة للإيجار.

٤٨- مندور: المرجع السابق، ٨٧ .

٤٩، ٥٠- المرجع السابق، ص ٨٧، ١٨٠ على التوالى.

٥١- مندور: فى المسرح المصرى المعاصر، ص ٢١٩ .

٥٢- المرجع السابق، ص ١٣٠ .

٥٣- انظر- على سبيل المثال - الصفحات التالية من كتابه فى المسرح المصرى المعاصر ١٠٠ - ١٠٥، ١١٦ - ١٢٠، ١٤١ - ١٤٤، ١٦٣ - ١٦٦ .

٥٤- انظر: محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، طبعة نهضة مصر، دون تاريخ، ص - ص ٢٢ - ٢٩ حيث يتناول مسرحيات الحكيم التى تنضوى تحت إطار مسرح المجتمع.

٥٥- انظر: محمد مندور: في الأدب والنقد، طبع نهضة مصر، دون تاريخ، ص ـ ص ٤٥ ـ ٤٦، حيث يربط مندور بين الكوميديا واستخدام شخصية حامل الرأي، ويطبق هذا على كوميديات موليير، ويرد هذا التقليد إلى الاستطراد في الكوميديا الإغريقية والكوميديا اللاتينية.

٥٦- انظر مندور: في المسرح المصري المعاصر، ص ٨٧ .

٥٧- المرجع السابق، ص ٩٠ .

٥٨- مندور: في المسرح المصري المعاصر، ص ١٨٠ .

٥٩- نفس المرجع والصفحة.

٦٠- مندور: في المسرح المصري المعاصر، ص ١٨٠ .

٦١- انظر كتابه، بروميثيوس طليقا لشيللي (١٩٤٦)، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧، المقدمة ص ـ ص ٥ - ١٣٤ .

- في الأدب الإنجليزي الحديث (١٩٥١)، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧ .

- وانظر درسًا لخطابه في كتاب سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، ١٩٩٣، ص ـ ص ٤٠ - ٦٥ .

- سامي سليمان أحمد: الخطاب النقدي والأيديولوجيا، مرجع سابق، ص ـ ص ٩١ - ٩٧ .

٦٢- محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، في الثقافة المصرية، الطبعة الثالثة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٢٥ .

٦٣- المرجع السابق ص ـ ص ٢٥ - ٢٦ .

٦٤- انظر المرجع السابق، ص ٢٧ .

٦٥- سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص ـ ص ٩٢ ـ ٩٣ .

٦٦- العالم وأنيس: فى الثقافة المصرية، ص ٢٧ .

٦٧- المرجع السابق ص ـ ص ٢٨ ـ ٢٩ .

٦٨- المرجع السابق، ص ٤٤ .

٦٩- انظر: سيد البحراوى: البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث، ص ٩٢، حيث يبين أن ذلك الفهم العميق الذى قدمه العالم وأنيس قد اقترن بمشكلتى التوحيد المطلق بين الكاتب والإنسان، واستخدامهما مصطلحى التعبير وروح العصر.

٧٠- فى الثقافة المصرية، ص ـ ص ٣١ ـ ٣٢ .

٧١- حول الالتزام فى تطبيقات ماركس وإنجلز القليلة انظر:

Markus ,Ludwig: Die marxistische Anschaungen an die Tragödie ,in Tragödie und Tragik ,Darmstadt ,1981.

وحول ذات المفهوم عند كثير من النقاد الماركسيين، انظر: تيرى إيجلتون: الماركسية والنقد الأدبى، ترجمة جابر عصفور، فصول، المجلد الخامس، العدد الرابع، يونيو ١٩٨٥، ص ـ ص ٣٢ – ٣٨ .

– رمضان الصباغ: الالتزام بين الفلسفة والأدب، فصول، المجلد الخامس، عدد سبتمبر ١٩٨٥، ص ـ ص ١١١ – ١١٨ .

٧٢- انظر: فى الثقافة المصرية، ص ٣٦ .

٧٣- كانت دراسة لويس عوض وترجمته لنص بروميثيوس طليقًا رسالته للماجستير، بينما نشرت مقالاته حول الأدب الإنجليزى الحديث فى مجلة الكاتب المصرى قبل أن تصدر فى كتاب (١٩٥١)، وبذلك كان مجال تلقى نصوص لويس عوض النقدية الأولى محدوداً، بينما نشرت مقالات العالم وأنيس ـ فى الأصل ـ فى أعداد مختلفة من جريدة المصرى (١٩٥٤)، قبل أن تُجمع فى كتاب، فأتيح لها منذ البداية إمكانية الانتشار على نطاق واسع، وهى إمكانية دعمتها المعركة

النقدية التي نتجت عنها.

٧٤- نشر العالم هذا المقال للمرة الأولى في جريدة المصرى (١٩٥٤)، ثم أعاد نشره في: في الثقافة المصرية ص ـ ص ٦٤ - ٦٦ .

٧٥- في الثقافة المصرية، ص ٦٤ .

٧٦- انظر: Luckacs E.B.D. S-S13- 48

٧٧- في الثقافة المصرية، ص ٦٤ .

٧٨- المرجع السابق، ص ٦٥ .

٧٩- انظر: في الثقافة المصرية ص ٦٥ .

٨٠- انظر: في الثقافة المصرية ص ٦٥ .

٨١- المرجع السابق، نفس الصفحة.

٨٢- في الثقافة المصرية ص ـ ص ٦٥ ـ ٦٦ . ومن الملاحظ أن سلامة موسى أيضاً قد رفض مسرحية الحكيم لأنها - فيما يرى - متشائمة ولا تدعو إلى التفاؤل، ويعلل موسى ذلك بأن الحكيم (لم يذكر الشعب لأنه ليس اشتراكيًا متفائلا) . كما يقول أيضًا: (وفي هذه المسرحية لم يكن توفيق الحكيم إيجابيًا، فإن رجاله لم يحلوا مشكلتهم إلا بالاعتكاف والانزواء ثم الموت، أي الحل السلبي الذي يلجأ إليه العجزة الذين لا يفكرون، ثم هو آثر الموت على الحياة وكأنه قد صار داعية للانتحار بدلا من أن يكون داعية حياة)- انظر: سلامة موسى: الأدب للشعب، مكتبة الأنجلو ١٩٥٦ , ص ـ ص ١٣٣ - ١٣٥ . من مقاله: التشاؤم والتفاؤل في الأدب.

أما عبد القادر القط فيرى أن (روح الهزيمة واضحة في المسرحية) ويرى أن ذلك (نتيجة محتومة لالتماس الكاتب موضوعاته من المعجزات أو الأساطير)، انظر كتابه: في الأدب المصرى المعاصر، مرجع سابق ص ٧٢، ١١٢ .

٨٣- ربما لهذا السبب يمكن تقييد ملاحظة سيد البحراوى أن الكتاب قد حل مشكلة

كون الأدب نتاجاً اجتماعياً مع الاعتراف بخصوصية الكاتب، وبذلك أمكن النظر إلى الأديب بوصفه معبراً عن طبقته، انظر: البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث، مرجع سابق، ص ٩٢ . ولعل درس تحليل العالم لأهل الكهف أن يكون قد أبان بوضوح عن غياب ذلك الفهم الطبقى عنه.

٨٤- انظر: فى الثقافة المصرية، ص ـ ص ٦٦ ـ٦٧ .

٨٥- نشر العالم هذا المقال أولا فى مجلة الرسالة الجديدة (١٩٥٧)، ثم أعاد نشره فى كتابه الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر، دار الآداب، بيروت ١٩٧٣، ص ـ ص ٥٥ – ٦٣، وهى النشرة المستخدمة هنا.

٨٦- محمود أمين العالم: الوجه والقناع، ص ٥٥ .

٨٧- المرجع السابق، ص ٥٦ .

٨٨- انظر المرجع السابق، ص ـ ص ٥٥ ـ ٥٦ .

٨٩- يقول العالم: (فلسفة هؤلاء الذين ينتسبون إلى الفئة الوسطى) المرجع السابق، ص ٥٦ .

٩٠- انظر: العالم، الوجه والقناع، ص ٥٥، حيث يقول: (وإن كنا نتبين فى المسرحية الأولى تركيزاً على الفئة الاجتماعية المتوسطة والصغرى، أما المسرحية الثانية فيتركز موضوعها على الطبقة الأرستقراطية أساساً، وإن كانت الفئة الاجتماعية الصغرى عنصراً من عناصر صراعها الداخلى) . ويقول فى الصفحة ذاتها: (أما فئاتنا الشعبية الأخرى فتنتعش حياتها) .

٩١- يلاحظ شكرى عياد أن العالم فى مقاله عن مسرحية اللحظة الحرجة (قد تجنب استخدام تعبير الطبقة، واستخدم بدلا منه تعبير الجماعة)، انظر : المذاهب الأدبية والنقدية، مرجع سابق، ص ٣٥ .

٩٢- صاغ العالم آراءه فى تلك المسرحية فى تسع فقرات متوالية مرقمة، وقد تناول الصراع فى الفقرة التاسعة والأخيرة.

٩٣- انظر : الوجه والقناع ص- ص ٦٣ - ٦٤ .

٩٤- الوجه والقناع، ص ٦٢ .

٩٥- للتدليل على ذلك انظر تناول العالم لشخصية رجائى فى الناس اللى تحت ص ٦٢ من الوجه والقناع.

٩٦- انظر : الوجه والقناع ص ٦٢ .

٩٧- انظر: Goldmann, Emma: The Social Significance of modern Drama, Copyright by Applause Theatre Books Publichers. U.S.A. 1987.

حيث تبرز الآليات فى تحليلها لعدد من مسرحيات إبسن.

٩٨- انظر: Löwental, Leo: Literature and the image of man: Sociological Studies of European Drama (1600- 1900) America, 195, p-p. 18. 135.

٩٩- انظر: Lunacharsky, Anatoly: Thesis on the problems of Marxist Criticism, Trans by Y. Gaunisrkin, in: Dramatic Theory and (Criticism ed. By Bernad F. Durkore, America 1974, p-p. 950- 951.

١٠٠- Luckacs, Georg: Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, Darmstadt, 1981, 5.53.

١٠١- انظر : Goldmann, Lucien : Der verborgene Gott

١٠٢- Luckacs: E.B.D. S. 10

١٠٣- Luckacs: E.B.D. S. 10

١٠٤- Goldmann: E.B.D. S. 46

١٠٥- انظر: Lurenz, Diana: The Sociology of literature, London, 1974, p. 4.

١٠٦- انظر: سيد البحراوى: البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث، الفصلين

الخاصين بمقدمة بروميثيوس طليقاً وفى الثقافة المصرية.

١٠٧- انظر: عبد الله العروى : مفهوم الأيديولوجيا، ط٤، المركز الثقافى العربى، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص٥٣ .

١٠٨- سلامة موسى: الاشتراكية، المطبعة المصرية الأهلية، دون تاريخ، ص ١٤ .

١٠٩- انظر المرجع السابق، ص ـ ص ١٤ ـ ١٥ .

١١٠- انظر: محمد مندور: صفحات من تاريخ مصر المعاصر: مقالات فى السياسة والاقتصاد (١٩٤١ - ١٩٤٨)، دار المستقبل العربى، القاهرة ١٩٩٣، ص ـ ص ١٧- ٢٢، ٢٣، ٢٦، ٣١- ٣٧، وانظر أيضًا كتابه: كتابات لم تنشر، كتاب الهلال، ١٩٦٥، ص ـ ص٥٢ - ٥٧ .

١١١- تتكرر التسميتان الأوليان فى الميثاق، انظر: الميثاق، طبع الهيئة العامة للاستعلامات، دون تاريخ، ص ـ ص ٧٢ - ٨٦، بينما طرحت التسمية الثالثة فى المناقشات التى أعقبت صدور الميثاق، ولقد استخدم الميثاق عبارة التطبيق العربى للاشتراكية انظر ص ٨٩ .

١١٢- انظر الميثاق، ص ٧٠ .

١١٣- لويس عوض: لمصر والحرية، مواقف سياسية، دار القضايا، بيروت ١٩٧٧، من مقاله: المجتمع الجديد فى التأميمات، ص ٦٥، والمقال نُشر أولا فى الجمهورية عدد ٣١ يوليو ١٩٦١ .

١١٤- انظر المرجع السابق، ص ـ ص ٦٦ ـ٦٧ .

١١٥- انظر المرجع السابق، ص ٦٧ .

١١٦- انظر المرجع السابق، ص ٦٨ .

١١٧- انظر الميثاق، ص ٨٥ .

١١٨- محمود أمين العالم: معارك فكرية، كتاب الهلال، ١٩٦٦، ص ١٩٦ .

١١٩– انظر المرجع السابق،ص ١٩٦ .

١٢٠– انظر المرجع السابق،ص ١٩٧ .

١٢١– معارك فكرية،ص ١٩٨ .

١٢٢– انظر حديثه عن المسألة الزراعية، معارك فكرية، ص ـ ص ١٩٨ ـ ١٩٩ .

١٢٣– انظر الميثاق ص ـ ص ٨٩ – ٩١ .

١٢٤– انظر: إبراهيم عيسوى: مستقبل مصر: دراسة فى تطور النظام الاجتماعى ومستقبل التنمية الاقتصادية فى مصر، دار الثقافة الجديدة، ١٩٨٣، ص ٤١، ٤٩، ٥٠ .

١٢٥– انظر: عبد الله العروى: مفهوم الحرية، ط٤، المركز الثقافى العربى، بيروت – الدار البيضاء، ١٩٨٨ . ويتبدى هذا القران بين العدالة والحرية لدى بعض اتجاهات الفكر العربى القديم كالمعتزلة – على سبيل المثال، انظر: محمد عمارة، المعتزلة وقضية الحرية الإنسانية، طبعة دار الشرق، ١٩٨٨ .

١٢٦– انظر – على سبيل المثال – كتابى مندور المشار إليهما فى هوامش سابقة: كتابات لم تنشر، صفحات من تاريخ مصر المعاصرة، حيث تشكل كتابات مندور عن سلبيات الاحتلال البريطانى لمصر ما لا يقل عن ربع أو ثلث حجم كل منهما.

١٢٧– انظر: خيرى عزيز: أدباء على طريق النضال السياسى، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠، ص ـ ص ١٣٨ ـ ١٣٩، من مقاله عن محمد مندور.

١٢٨– سلامة موسى: كتاب الثورات، ط٢، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٠، ص٦ . وقد صدرت طبعته الأولى فى يناير ١٩٥٥ .

١٢٩– انظر: لويس عوض : لمصر والحرية، مرجع سابق، ص ـ ص ٣٦ – ٣٨ .

١٣٠– حلت الثورة الأحزاب فى سبتمبر ١٩٥٢، ثم أصدرت فى أبريل ١٩٥٤ قراراً يحرم كل من ولى الوزارة من فبراير ١٩٤٢ إلى قيام الثورة من تولى أيه وظيفة

عامة لمدة عشر سنوات.

١٣١– انظر: محمد مفيد الشوباشي: الفلسفة السياسية، دار الكشاف، بيروت ١٩٥٥، العالم: معارك فكرية، مرجع سابق، مقال معنى الحرية ص ـ ص ١٥٤ – ١٦٣، وقد نشر أولا فى روز اليوسف، يوليو ١٩٥٦ .

١٣٢– العالم: معارك فكرية ،ص ١٦٠، وانظر أيضاً: الشوباشي: الفلسفة السياسية ص ـ ص ١٩٣ ـ ١٩٤ .

١٣٣– انظر: معارك فكرية ص ١٥٩، الفلسفة السياسية ص ـ ص ١٧٨ ـ ١٧٩ .

١٣٤– للتدليل على ذلك يمكن تأمل التواريخ التالية فى مسيرتى العالم ولويس عوض (١٩٥٢ – ١٩٦٧):

– فى ١٩٥٣ كان لويس عوض مشرفاً على صفحة الأدب فى الجمهورية، ثم فُصل من الجامعة فى مارس ١٩٥٤، وأصبح كاتبًا فى جريدة الشعب (١٩٥٦ – ١٩٥٩)، وعين مديراً عامًا فى وزارة الثقافة (١٩٥٨ – ١٩٥٩)، ثم اعتقل فى يناير ١٩٥٩، وفى ١٩٦١ عاد للكتابة فى جريدة الجمهورية، وانتقل إلى الأهرام منذ ١٩٦٢ ليصبح مستشاراً لها. أما محمود أمين العالم فقد فُصل من الجامعة (١٩٥٤)، ثم أصبح فى (١٩٥٥ – ١٩٥٦) محرراً بروز اليوسف، ثم سكرتيراً لتحرير الرسالة الجديدة، واعتقل من يناير ١٩٥٩ إلى يونيه ١٩٦٤، وأصبح فى ١٩٦٤ محرراً فى مجلة المصور وتولى فى ١٩٦٦ رئاسة مجلس إدارة مؤسسة الكاتب العربى، وتولى من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٠ رئاسة مجلس إدارة مؤسسة المسرح، ثم رئاسة مجلس إدارة أخبار اليوم.

١٣٥– انظر – على سبيل المثال – لويس عوض: لمصر والحرية، مرجع سابق، ص ـ ص٦٩ ـ ٧٠ .

١٣٦– انظر : معارك فكرية: مرجع سابق، ص ـ ص١٦٨ – ١٧٢ .

١٣٧– المرجع السابق ص ـ ص ١٧٢، ١٧٣ .

١٣٨- انظر الميثاق،ص ـ ص ٤٨ - ٦٩، حيث تتكرر فى مواضع مختلفة منها الأفكار التى طرحها العالم.

١٣٩- انظر - على سبيل المثال - رجاء النقاش: مقعد صغير أمام الستار، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠، مقاله عن الأيدى الناعمة، وانظر أيضاً: مندور: مسرح توفيق الحكيم، مرجع سابق، المواضع المختلفة التى تناول فيها مسرحيات: الأيدى الناعمة، شمس النهار.

١٤٠- انظر مندور: ثورتنا الاجتماعية وأدب المستقبل، مجلة الكاتب، عدد سبتمبر ١٩٦١، ص ـ ص ١١ - ١٣ .

١٤١- لمزيد من التفصيل، انظر: سامى سليمان أحمد: الخطاب النقدى والأيديولوجيا، مرجع سابق، ص ـ ص ٣٥١ - ٣٦٣ .

١٤٢- لمزيد من التفصيل : انظر المرجع السابق، ص ـ ص٣٦٧ - ٣٦٩ .

الفصل الخامس

خطاب التأصيل

بين دراسات الأدب الشعبى والنقد المسرحى

تسعى هذه الدراسة إلى الإسهام في استكشاف مجال بيني لم ينل عناية سواء من دارسي النقد العربي الحديث أو من دارسي الأدب الشعبي على السواء؛ وهو مجال التأثيرات التي مارسها خطاب دارسي الأدب الشعبي على خطاب النقد المسرحي في مصر (١٩٤٥ - ١٩٦٧) في مسألة تأصيل المسرح العربي.

ومن الواضح أن ذلك المجال البيني ندر أن يتعامل معه دارسو الأدب والنقد العربي الحديث؛ إذ انصرف اهتمام الكثيرين منهم إلى تناول بعض تأثيرات أشكال الأدب الشعبي على نصوص الأدب العربي الحديث وأشكاله؛ لاسيما الأنواع الأدبية الحديثة فيه كالرواية والمسرحية(١).

وتحدد هذه الدراسة الفترة الواقعة بين عامي ١٩٤٥و ١٩٦٧ إطاراً زمنيًا؛ إذ هي الفترة التي تبلورت فيها دراسات الأدب الشعبي داخل المؤسسات الثقافية الاجتماعية كالجامعة ومراكز البحوث المتخصصة، كما أنها هي الفترة ذاتها التي شهدت ترسخ دراسات الأدب العربي الحديث في المؤسسات الثقافية الاجتماعية كالجامعة والصحافة.

وتختار هذه الدراسة خطاب النقد المسرحي عند نقاد الاتجاه الاجتماعي في مصر (١٩٤٥ - ١٩٦٧) بوصفه عينة دالة يكشف تحليل جوانبها المتصلة بمسألة التأصيل اتصالا مباشراً عن تأثيرات دراسات الأدب الشعبي في رَفْد مسألة التأصيل وتوجيهها في سياقات ذلك الخطاب.

(١)

التأصيل ظاهرة ذات أوجه متعددة ينصرف بعضها إلى تحديد دلالته بوصفه جانبًا من جوانب الممارسة الإبداعية في كتابة الأنواع الأدبية الحديثة في الأدب العربي، بينما ينصرف بعضها الآخر إلى جانب من جوانب الممارسة النقدية الموازية للممارسة الإبداعية من ناحية، والساعية إلى تأطير التأصيل وحدَه إبداعيًا، من ناحية ثانية. ويشير الجانب الأول للتأصيل إلى سعي كُتّاب الأنواع الأدبية الحديثة في الأدب العربي، كالرواية والمسرحية، إلى الإفادة من الموروثات التراثية التي تلتقي بعض

جوانبها وتشكيلاتها الجمالية مع تلك الأنواع الجديدة، وبقدر ما ينطوى مسعى التأصيل الإبداعى على (جدال مستمر بين الأصيل والوافد، بحيث تبدو الأصالة عملية نسبية ومتطورة)[٢] فإن التأصيل الإبداعى ينصبُّ على تثبيت الأنواع الأدبية الجديدة فى المجتمع العربى، حتى تصبح أقدر على تلبية الحاجات الجمالية والاجتماعية لأبناء المجتمع العربى الحديث بمراحله وتحولاته المختلفة.

وإذا كان التأصيل الإبداعى ينطوى على عمليات تشكيلية مستمرة يقوم بها المبدع تحقيقاً لغاية التأصيل بوصفها غاية اجتماعية قومية، فإنه ينطلق من إدراك أصحابه خطر الذوبان فى ثقافة الآخر، مما يولد رغبة لديهم فى الخروج من أسر التبعية لذلك الآخر[٣]، ومن هذا المنظور كانت للتأصيل تجليات متنوعة صاحبت منشأ الأنواع الأدبية الحديثة فى الأدب العربى؛ فليست إفادة رواد المسرح العربى - منذ منتصف القرن التاسع عشر - من فنون الفرجة الشعبية ومن أنماط القصص الشعبى ومن فنون الغناء العربى[٤] سوى دلائل على عمليات تأصيلية كان هؤلاء الرواد يمارسونها بوعى شديد، من أجل تثبيت المسرح الغربى بأشكاله المختلفة فى المجتمع العربى، تثبيتاً يُفضي - عبر التراكم التاريخى - إلى تجذير المسرح فى الثقافة والمجتمع العربيين.

إن التأصيل الإبداعي - بما يتولد عنه من ممارسات إبداعية متعددة - يُبني على نمط من الإدراك المعرفي الجديد بالأنا وبالآخر (الأوروبى) فينتج وعياً جديداً بالتراث العربي من ناحية ، وبالتراث الإنساني من ناحية أخرى.

وينصرف الجانب الثاني من جوانب التأصيل إلى الممارسة النقدية التى توازى الممارسة الإبداعية، وتسعى إلى أن تحدد لها الأطر الجمالية والفنية وطرائق التعامل مع المادة التى يتم تأصيلها، وتساعد المبدعين والمتلقين - على السواء - على تَكَشّف إمكانات الإفادة من الموروث العربى القديم والشعبى، وحدود الأشكال والأنواع الأدبية الغربية فى التلاقى أو التنافر مع مثيلاتها العربية، وإذا كان التأصيل النقدى سعياً إلى تحقيق الأصالة فإنه - بوصفه ممارسة نقدية مؤثرة فى الإبداع والتلقى على السواء - يجب أن (يستند إلى درس نقدى عريق للعلاقة بين الأشكال الأدبية الوافدة وبين

الأصول العربية سواء أكانت أصولا رسمية أم شعبية)[٥].

إن التحديد السالف للتأصيل الإبداعي والتأصيل النقدي يُفضي إلى ضرورة إضاءة العناصر الثلاثة المسهمة في بلورة إشكاليته فى الفترة من ١٩٤٥ إلى ١٩٦٧، وهى دراسات الأدب الشعبى من ناحية ، والممارسات أو النصوص المسرحية المرتبطة ارتباطاً مباشراً بالتأصيل من ناحية ثانية، ثم خطاب النقد المسرحى الاجتماعى من ناحية ثالثة، وإذا كانت هذه المجالات الثلاثة عناصر من الثقافة المصرية فى الفترة من ١٩٤٥ إلى ١٩٦٧ ، فإنها ـ بهذا المعنى ـ انعكاس للمناخ الاجتماعى التاريخى الشامل الذى ساد المجتمع المصرى بكافة جوانبه المختلفة (الاقتصادية ، والاجتماعية، والسياسية، والثقافية) ، وإن كان ذلك التوحد لا ينفى ـ مطلقاً ـ الخصوصية التى انطوى عليها كل مجال منها بوصفه نمطاً من الممارسة السوسيو – جمالية أو السوسيو – فكرية؛ إذ إن هذه الخصوصية هى التى أسهمت ـ سواء فى مسار تفاعل هذه المجالات أو فى نهاية المرحلة (١٩٤٥ – ١٩٦٧) ـ فى بلورة علاقاتها التى شكلت ـ بدورها ـ نتائج تفاعل هذه الخطابات من ناحية، كما جعلت من تلاقيها تشكيلا لمرحلة النشأة من ناحية ثانية، ولعل تأمل تلك الناحية الثانية بصفة خاصة أن يكون دالا أوليّا على اختلاف هذه المرحلة عن المرحلة أو المراحل التى تلتها فى تاريخ الثقافة المصرية.

(١/٢)

تكشف متابعة تاريخ نشأة دراسات التراث الشعبى فى مصر ـ ومن بينها دراسات الأدب الشعبى بصفة خاصة ـ عن اقترانها بثورة ١٩١٩؛ حيث نشط الاتجاه الرومانسي الذى دعا بعض رواده ـ على غرار الاتجاه الرومانسي الغربي ـ إلى الاهتمام بأدب الشعب[٦]، لاسيما أن بعض الأغانى التى خُلِعت عليها صفة الشعبية قد لاقت انتشاراً واسعًا خلال ثورة ١٩١٩؛ على ما هو معروف عن أغاني بديع خيري وألحان سيد درويش، ولقد أدت الجامعة المصرية ـ الوليدة فى تلك المرحلة ـ دوراً فى تهيئة فئات من المثقفين للاهتمام بدراسة التراث الشعبى، وهذا ما نتج عن دعوة بعض أبناء الجامعة إلى إعادة النظر فى التراث العربي القديم والوقوف منه موقف الناقد المتأمل الذى يؤصل للجوانب الإيجابية فيه وينفى جوانبه السلبية[٧].

ولعل مسعى الرومانسيين المصريين إلى تقديم أدب مصرى وأدب عصرى، هو الذى دفع بعضهم إلى تقدير الأدب العامى أو الشعبى المصرى والاحتفاء به بوصفه جزءاً (من تاريخ الأدب العربى لاحتوائه على كثير من حركات العقول والأفكار المصرية ولانصباغه بصبغة التفكير المصرى)(٨).

ولأن المنظور التعبيري/ الرومانسي لم يكن ليفارق أصحاب هذه الدعوة، فإن منطق التعبير السائد فى خطابهم كان يؤصل لنظرة جديدة إلى الأدب ـ فى عمومه ـ تراه تعبيراً عن ذات الفرد أو ذات الجماعة أيضًا، وقد مدُّوا تلك النظرة إلى الأدب العامى أو الشعبى فأصبح ـ ذلك الأدب ـ لدى أحمد ضيف ـ على سبيل المثال ـ (أدل على صور النفوس والحياة العامة والخاصة لأمة من الأمم من الأدب الفصيح المنمّق الذى يلتزم فيه الشاعر أو الكاتب طرقَ الصنعة والتعمل)(٩).

ومن البيِّن أن تلك النظرة قد أدخلت ـ أولاـ الأدب الشعبي أو العامي فى إطار الأدب فى عمومه لتساوى بين الرسمى أو الفصيح، والشعبى أو العامى من حيث كونهما أدباً معبراً، ثم رفعت ـ ثانيًا ـ من قيمة العامى أو الشعبى بوصفه أعلى من الفصيح لخلوه من الصنعة والتكلف، ثم زاوجت ـ ثالثًا ـ بين الأدب الشعبى والأدب العامى، وعلى أساس من تلك المزاوجة قُدّمت بعض الدراسات المصاحبة التى حققت تلك المزاوجة فى دراسة الزجل(١٠).

وتبلورت فى إطار النقد التعبيرى / الرومانسى دعوة إلى ربط الأدب بالحياة فأنتجت صيغًا نقدية متعددة، كالأدب تعبير عن الحياة والأدب نقد للحياة، وقد أسهمت تلك الدعوة إسهاماً فعالا فى تهيئة المناخ الثقافى ـ الاجتماعى المصرى لتقبل دراسات الأدب الشعبى؛ إذ إنها قد نفت المفهوم التقليدى ـ الممتد من التراث العربى القديم ـ الذى كان يتعامل مع الأدب بوصفه صنعة من الصناعات، ووضعت بدلا منه مفهومًا للأدب بوصفه تعبيراً عن رؤية خاصة للحياة والواقع، مما ترتب عليه تغيير النظرة إلى اللغة التى لم تعد مجرد أداة للتعبير والإبانة فقط، بل أصبحت (كائناً اجتماعيًا)(١١).

ومن اللافت أن تلك الدعوة إلى ربط الأدب بالحياة قد تأصلت لدى عدد من

النقاد الذين كان بعضهم ـ مثل سلامة موسى ـ من النقاد الاجتماعيين فى مرحلة ما قبل ١٩٤٥، بينما كان بعضهم الآخر ـ مثل أمين الخولى ـ ممن دعوا مبكراً إلى الاهتمام بدراسة الآداب الشعبية العربية، وأسهموا فى الكتابة عنها وشجعوا طلابهم على دراستها.

ومن الواضح أن جهود التعبيريين/ الرومانسيين قد أدت ـ طوال مرحلة الأربعينيات ـ إلى بروز اهتمام لدى بعض الأدباء بالإفادة من النصوص والشخصيات الشعبية فى تشكيل بعض النصوص الروائية والمسرحية، كما جذبت عدداً من أساتذة الجامعة المصرية إلى الإسهام فى الكتابة عن موضوعات الأدب الشعبى، كالسير الشعبية أو الفكاهة فى مصر وغيرها(١٢).

وتشكل مرحلة ما بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ انتقالة جديدة فى تاريخ دراسات الأدب الشعبى؛ إذ نشطت هذه الدراسات، كما بدأ الاهتمام بدراسة الفنون الشعبية المختلفة، ولعل هذا يرجع إلى أن (الدولة دخلت ـ لأول مرة فى تاريخنا ـ ميدان الفنون والعلوم بوصفها راعية وقائدة ومسئولة عن تخطيط أوجه نشاطها والإنفاق عليها)(١٣).

وأثمر توجه الدولة ذاك عن تبلور لون من الاهتمام المؤسسى بجمع التراث الشعبى وتدوينه وتصنيفه، وهذا ما يتجلى فى إنشاء لجنة الفنون الشعبية التابعة للمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية عام ١٩٥٦، وإنشاء مركز الفنون الشعبية التابع لوزارة الثقافة عام ١٩٥٧، وقد بدأ عمله الفعلى فى بدايات عام ١٩٥٨(١٤)، ولعل إصدار مجلة الفنون الشعبية بطريقة منتظمة(١٥)، كان وجهاً من وجوه بلورة ذلك الاهتمام المؤسسى بدراسة التراث الشعبى، فى منتصف الستينيات.

وإذا كان اهتمام الجامعة (جامعة القاهرة) بدراسات الأدب الشعبى يشكل لوناً من الاهتمام المؤسسى بتلك الدراسات، فمن الملاحظ أن دراسات الأدب الشعبى قد بدأت فى الجامعة قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ بأكثر من عقد كامل؛ حين قدمت سهير القلماوى دراستها عن ألف ليلة وليلة عام ١٩٤٢، وما بين بدايات الأربعينيات حتى نهاية ١٩٦٧ شهدت الجامعة ترسخ هذا النوع الجديد من دراسات الأدب العربى،

ولاسيما فى قسم اللغة العربية بآداب القاهرة؛ حيث حمل عدد من أساتذة هذا القسم عبء تأسيس هذا الفرع الدراسى الجديد، وتقديم الدراسات المختلفة فى إطاره.

إن النظر إلى حصيلة دراسات الأدب الشعبى فى الفترة من ١٩٤٥ إلى ١٩٦٧ يكشف عن ذلك التنوع الذى مازها، ويمكن تصنيفها - من حيث المجال الغالب على كل صنف منها - إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول: يضم الدراسات التى تناولت السير الشعبية العربية المختلفة أو واحدة منها، وهى: أبو زيد الهلالى (١٩٤٦) لمحمد فهمى عبد اللطيف، وسيرة الظاهر بيبرس (١٩٤٧)، والهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى (١٩٥٠) وكلاهما لعبد الحميد يونس، وفن كتابة السير الشعبية (١٩٦١) لمحمود ذهنى وفاروق خورشيد، وأضواء على السير الشعبية (١٩٦١) لفاروق خورشيد، وسيرة الأميرة ذات الهمة (١٩٦٥) لنبيلة إبراهيم[١٦]، وسيرة عنترة لمحمود ذهنى (١٩٦١).

القسم الثانى: يضم الدراسات التى تناولت القصص الشعبى أو الحكايات الشعبية، ويتمثل فى دراسة سهير القلماوى ألف ليلة وليلة التى صدرت ١٩٤٣، وكذلك فى الفقرات التى خصصها شكرى عياد لتناول بعض جوانب بطل السيرة وبطل بعض أنماط الحكاية الشعبية، وذلك فى كتابه البطل فى الأدب والأساطير الصادر فى عام ١٩٥٩[١٧]، ويمكن أن يضاف إلى هذا القسم دراسة إبراهيم حمادة وتحقيقه لنصوص خيال الظل التى كتبها ابن دانيال، وقد صدرت هذه الدراسة عام ١٩٦٣.

القسم الثالث: يضم الدراسات التى تناولت عدة أشكال شعبية سواء أكانت أشكالا قصصية وسيرية متنوعة، أو أشكالا شعرية، ومن أهم هذه الدراسات: قصصنا الشعبى (١٩٤٧) لفؤاد حسنين الذى جمع بين دراسة بعض السير الشعبية كالهلالية، ودراسة بعض القصص والحكايات الشعبية، ودراسة خيال الظل بوصفه فنًا شعبيًا، ودراستا أحمد رشدى صالح الأدب الشعبى (١٩٥٤)، وفنون الأدب الشعبى (١٩٥٦)، ودراسة شوقى عبد الحكيم أدب الفلاحين الصادرة فى عام ١٩٥٧، ثم دراسة نبيلة إبراهيم أشكال التعبير فى الأدب الشعبى الصادرة فى عام ١٩٦٦ والتى جمعت فيها بين دراسة الأسطورة واللغز والحكاية الشعبية والحكاية الخرافية من ناحية، والأغنية

الشعبية والمثل الشعبى من ناحية أخرى.

وثمة دراسات مختلفة تناولت الشعر الشعبى، ولاسيما الزجل الذى يبدو أقرب إلى الأدب العامى لا الأدب الشعبى(١٨)، وثمة بعض الدراسات أو الرسائل الجامعية التى لم تنشر، وكذا المقالات المنشورة فى الدوريات المختلفة(١٩).

إن تأمل الأقسام السابقة يكشف لنا عن عدد من الملاحظات التى تفيد فى تفسير إمكانات إفادة الإبداعات المسرحية ودراسات النقد المسرحى منها، وأبرز هذه الملاحظات هى:

- غلب على دراسات الأدب الشعبى (١٩٤٥ - ١٩٦٧) الاهتمام بدراسة السير الشعبية العربية، فى المرتبة الأولى، بينما كانت دراسة القصص الشعبية فى المرتبة الثانية. وهذان الشكلان الشعبيان يتيحان لكاتب المسرح إمكانات الإفادة منهما فى تشكيل نصوصه المسرحية؛ إذ يتضمنان إمكانات درامية غنية سواء على مستوى الشكل الكلى فى نصوصها، أو على مستوى العناصر الجزئية المسهمة فى الشكل كالشخصية وبناء الحدث، وفى هذا يختلفان عن الأشكال الشعبية الأخرى كالأغنية والمثل، التى لا يمكن لكاتب المسرح إلا أن يوظفها توظيفاً جزئيًا فى سياقات تشكيل نصه المسرحى.

- غلب على دراسات الأدب الشعبى تناول النصوص المكتوبة، بينما لم يكن الاهتمام بدراسة النصوص الشفاهية والحية كبيراً، وتركز ذلك الاهتمام فى درس نصوص الأغانى بصفة خاصة، على حين كان الاهتمام بدراسة أداء السيرة الشعبية - على سبيل المثال - محدوداً؛ على نحو ما يتجلى فى بعض المواضع التى تناول فيها عبد الحميد يونس الأداء ودور الراوى وعلاقته بالمتلقى(٢٠).

- قدم بعض دارسى الأدب الشعبى اجتهادات سابقة - بوقت طويل - لاجتهادات نقاد المسرح فيما يتعلق بكون بعض الأشكال الشعبية أشكالا مسرحية، والمثال البارز لذلك ما قدمه فؤاد حسنين فى دراسته لنصوص خيال الظل؛ إذ انطلق من أنه (فن مسرحى) وأنه لون من (قصصنا الشعبى المسرحى)، ووصف نصوصه

بأنها (مسرحيات مصرية) وأنها (مسرحيات هزلية)، وأشار عدة مرات إلى الطرائق التى استخدمها ابن دانيال فى بناء (شخصيات مسرحياته)، والتفت إلى الكيفية التى كان يتم بها أداء هذه النصوص وعرضها، وإذا كان قد كرر وصفه لهذه النصوص بأنها تقدم صورة من العصر الذى كُتِبت فيه، وتعرض (صورة من صور الحياة المصرية والتفكير المصرى) ـ فإنه قد انتهى فى دراسته لنص «المتيم» إلى التمييز الواضح بين شعر هذه البابة وشعر الغزل العربى، كاشفاً ـ من منظور وظيفى واضح ـ عن وجوه المغايرة التى ينطوى عليها شعر «المتيم» إذ هو (شعر قُصِد منه إلى جانب التمثيل والغناء اللهوُ والمرحُ، فهو شعر غنائى تمثيلى هزلى وُضِع لمسرح خاص وهو مسرح (خيال الظل) المصرى، وصيغ فى أوزان خاصة يتفق تقطيعها و ألحان المسرحية الموسيقية)[٢١].

ولعل تلك الملاحظات السابقة أن تكشف عن أن أسبقية دراسات الأدب الشعبى فى تناول بعض الأشكال الشعبية التى تفيد فى تأصيل المسرح العربى ـ إنما كانت ـ هذه الأسبقية ـ ضرورة تاريخية ومنطقية تسبق تحول التأصيل إلى تيار إبداعى فى المسرح المصرى فى الخمسينيات والستينيات.

(١/٣)

إذا كانت حركة دراسة أشكال الأدب الشعبى قد اشتد عودها وأثمر كثيراً بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، فإن معاينة نصوص المسرح المصرى (١٩٤٥ – ١٩٦٧) تكشف بوضوح عن أن ثمة تياراً من المسرحيات التى قدمها عدد من كتاب المسرح ـ منذ منتصف الخمسينيات ـ سعوا فيها إلى الإفادة من التراث الشعبى فى تجلياته المختلفة؛ سواء فى أشكاله الجمالية أو فى بعض الجذور الدرامية والأدائية فيه، أو فى بعض تيماته الفنية، وقد وصف على الراعى هذا التيار بأنه تيار (المسرحية التراثية التى تفيد من مأثورات الشعب فى الصيغة والمضمون المسرحيين) [٢٢].

ويمكن رصد مسرحيات هذا التيار على النحو التالى:

ـ الصفقة (١٩٥٦)، ويا طالع الشجرة (١٩٦٢) وشمس النهار (١٩٦٤) وكلها

من مسرحيات توفيق الحكيم.

- حلاق بغداد (١٩٦٣) وعلى جناح التبريزى وتابعه قفة (١٩٦٤)، والزير سالم (١٩٦٧) وكلها لألفريد فرج.

- شفيقة ومتولى (١٩٦٣)، والمستخبى (١٩٦٣) ، وحسن ونعيمة (١٩٦٤)، وهى جميعاً من تأليف شوقى عبد الحكيم.

- الفرافير (١٩٦٤) وهى ليوسف إدريس.

- وابور الطحين (١٩٦٤) وهى لنعمان عاشور.

- اتفرج يا سلام (١٩٦٥) وهى لرشاد رشدى.

- ياسين وبهية (١٩٦٦) وآه يا ليل آه يا قمر (١٩٦٦) وهما لنجيب سرور.

- ليالى الحصاد (١٩٦٦) وهى لمحمود دياب.

- أدهم الشرقاوى (١٩٦٤) وهى لنبيل فاضل.

- حبظلم بظاظا (١٩٦٧) وهى لفاروق خورشيد.

وبقطع النظر عن تحليل طرائق التشكيل الجمالى التى تجلت فى تلك النصوص فإن من المفيد تقديم الملاحظات التالية:

- أتت محاولات كُتَّاب المسرح للإفادة من التراث الشعبى عامة، وأشكال الأدب الشعبى، خاصة، فى سياق مناخ عام توجهت فيه السلطة -بعد ثورة يوليو ١٥٢- نحو جماهير الشعب، وحاولت أن تتيح لهذه الجماهير - التى حُرمت طويلا من تعرف الأنواع الأدبية الحديثة - إمكانية الاتصال بتلك الأنواع الجديدة ، ولعل تبلور ذلك المناخ العام - فى إطار المجتمع المصرى - منذ الخمسينيات هو الذى يفسر - من ناحية - استجابة كاتب كتوفيق الحكيم إلى هذا المناخ فى بعض أعماله، وكذا إسهام أكثر من كاتب من كتَّاب الخمسينيات (مثل نعمان عاشور، ورشاد رشدى) فى الاستجابة ذاتها ، ولكن الملاحظ - من ناحية ثانية - أن التجارب العملية فى مجال استلهام التراث الشعبى والفنون الشعبية فى العروض المسرحية آنذاك كانت (أسبق إلى الظهور من الدعوات النظرية.

فتقدمت ـ مثلا ـ تجربة: يا ليل يا عين لعرض وتجسيد الأدب الشعبى على شكل مسرح ورقص شعبى (١٩٥٦) ومسرحية: حلاق بغداد (١٩٦٣ – ١٩٦٤) ، وفرقة رضا للرقص الشعبى والفرقة القومية للفنون الشعبية (ابتداء من ١٩٦٣) جميع الدعوات النظرية التى دعت إلى خلق مسرح شعبى فى المضمون والصيغة معاً)[٢٣].

ـ كان كتّاب جيل الستينيات مُمَثَّلين فى محمود دياب وشوقى عبد الحكيم ونجيب سرور، هم أكثر كتّاب المسرحية التراثية ـ حسب تعبير على الراعى ـ إسهاماً فى تقديم ذلك النمط المسرحى الجديد ، وذلك ما يوجب ضرورة التمييز بين توجهاتهم الجمالية والأيديولوجية من ناحية، وتوجهات بعض الكتّاب الذين شاركوهم أحياناً الاهتمام بتقديم مسرحيات تنتمى إلى ذلك التيار (من أمثال: توفيق الحكيم ورشاد رشدى بصفة خاصة) من ناحية أخرى.

ـ اشتداد حركة هذا التيار فى مرحلة الستينيات لا يرجع إلى مجرد التأثر بتوجهات السلطة فقط، بل يعود أيضًا إلى ما طرحته دعوة يوسف إدريس ، فى يناير ١٩٦٤ ، من ضرورة السعى إلى خلق مسرح مصرى ينبع من البيئة المصرية ، ومحاولته تحديد أهم سمات السامر المصرى بوصفه شكلا من أشكال التمسرح/ المسرح الذى عرفته مصر جيداً، والذى يختلف ـ فيما يرى إدريس ـ عن أشكال المسرح الغربى[٢٤].

ـ غلب على تلك المسرحيات استلهام أشكال السير والقصص والحكايات الشعبية، أو استلهام عناصر فنون الفرجة الشعبية كالسامر وخيال الظل، ولعل النمط الأول من ذلك الاستلهام يشير ـ بطريقة غير مباشرة ـ إلى أن توجه دراسات الأدب الشعبى ـ فى المرتبة الأولى ـ نحو السير الشعبية إنما كان يمثل خطوة مهمة أسهمت ـ بطريقة غير مباشرة أيضًا ـ فى لفت كتّاب المسرح ، آنذاك ، إلى إمكانات الإفادة منها فى تشكيل النصوص المسرحية وطرائق العرض المسرحى.

وبقدر ما كشفت الفقرات السابقة عن عنصرين أساسيين من العناصر المسهمة فى تكوين إشكالية التأصيل، وهما دراسات الأدب الشعبى وتيار التأصيل فى المسرح المصرى فى الخمسينيات والستينيات، فإن إضاءة تلك الإشكالية تتطلب الوقوف أمام اتجاه النقد الاجتماعى المصرى.

(١/٤)

يشكل اتجاه النقد الاجتماعي واحداً من اتجاهات مؤسسة النقد المسرحي في مصر (١٩٤٥ -١٩٦٧)، والأساس الجامع الذي ينطلق منه ممثلو ذلك الاتجاه في خطابهم النقدي هو تصور أن المسرح اجتماعي، إنْ من حيث مهمته وإنْ من حيث ماهيته، ويعد تواتر ذلك الأساس في خطابات نقاد هذا الاتجاه هو المعيار الفارق بين خطابهم وخطابات الاتجاهات الأخرى المعاصرة لهم والتي كان بعضها يعوِّل، أحياناً، على فهم اجتماعي ما للظواهر أو الكتابات المسرحية ، على نحو ما نجد لدى بعض ممثلي اتجاه النقد التفسيري(٢٥).

ويضم اتجاه النقد الاجتماعي عدداً كبيراً من النقاد، هم:

سلامة موسى (١٨٨٧ - ١٩٥٨)، وزكي طليمات (١٨٩٥ - ١٩٨٢)، ومحمد مفيد الشوباشي (١٨٩٩ - ١٩٨٤)، ومحمد مندور (١٩٠٧ - ١٩٦٥)، وعبد الفتاح البارودي (١٩١٣ - ١٩٩٦)، ولويس عوض (١٩١٥ - ١٩٩٠)، وعبد القادر القط (١٩١٦ - ٢٠٠٢)، وشكري عياد (١٩٢١ - ١٩٩٩)، وعلي الراعي (١٩٢٠ - ١٩٩٩) ، ومحمود أمين العالم (١٩٢٣ -) ، وسعد أردش (١٩٢٤ -) ، وأحمد عباس صالح (١٩٢٦ - ٢٠٠٦) ، وفؤاد دوارة (١٩٢٨ - ١٩٩٦)، وعلي متولي صلاح (؟ - ؟)، ورجاء النقاش (١٩٣٤ - ٢٠٠٨) ، وكمال عيد (١٩٣١ -) ، وأمير إسكندر(١٩٣١ - ٢٠٠٦) وغالي شكري (١٩٣٥ - ١٩٩٨)، وصبحي شفيق (١٩٣١ -) ، وصبري حافظ (١٩٣٨ -)، وفاروق عبد القادر(١٩٣٩ -) ، وسامي خشبة (١٩٣٩ -) .

ويمكن التفريق المبدئي بين تيارين مختلفين في إطار ذلك الاتجاه، طبقاً لمفهوم المجتمع الذي يرتكن إليه كل منهما؛ فثمة تيار وضعي يرى المجتمع ظاهرة ماثلة في المؤسسات الاجتماعية، والعادات، والتقاليد، وبذلك يجعل ممثلو هذا التيار المجتمعَ نتاجاً للتغيرات الاقتصادية أو السياسية الجزئية، وكذا نتاجاً للتغيرات الثقافية الجزئية، ويشكل معظم أولئك النقاد التيار الوضعي، على حين تبنى بعض نقاد ذلك الاتجاه - أمثال : محمود أمين العالم، ومحمد مفيد الشوباشي، ولويس عوض في كتاباته (١٩٤٦ -

١٩٥٣)، وغالى شكرى، وكمال عيد ـ المفهوم الماركسى للمجتمع، ووفق هذا المفهوم يتشكل المجتمع من بنيتين مختلفتين متجادلتين هما: البنية التحتية التى تتكون من قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج وأنماط الإنتاج، والبنية الفوقية التى تضم كل النتاج الفكرى والإبداعى والثقافى، الناتج عن البنية الأولى، أو المنعكس عنها لدى بعض اتجاهات الفكر الماركسى، أو الموازى لها لدى اتجاهات أخرى منه(٢٦).

وثمة معياران آخران ـ ولكنهما قَلِقان ـ للتمييز بين نقاد هذا الاتجاه ، وهما معيار الجيل ومعيار المراحل النسبية فى إطار مرحلة حيوية هذا الاتجاه (١٩٤٥ ـ ١٩٦٧)، وطبقاً لمعيار الجيل يمكن ملاحظة انقسام نقاد هذا الاتجاه إلى ثلاثة أجيال مختلفة: الجيل الأول ويمثله سلامة موسى، وعبد الفتاح البارودى، وزكى طليمات، ومحمد مندور و لويس عوض، بينما يضم الجيل الثانى عدداً كبيراً من أولئك النقاد أمثال: محمود أمين العالم، وعبد القادر القط، وشكرى عياد، وأما الجيل الثالث فيضمُّ عدداً من النقاد، منهم رجاء النقاش، وغالى شكرى، وأمير إسكندر.

وأما معيار المراحل النسبية فى إطار المرحلة الكلية (١٩٤٥ ـ ١٩٦٧) فيعتمد على بروز تغير واضح داخل خطاب أولئك النقاد، يرتبط بالتغيرات التى حلت بالواقع الاجتماعى المصرى، ومن هنا يمكن رصد ثلاث مراحل داخلية هى: مرحلة ١٩٤٥ ـ ١٩٥٣، ومرحلة ١٩٥٤ ـ ١٩٥٨، ثم مرحلة ١٩٥٩ ـ ١٩٦٧، وهى مراحل تقريبية ومتداخلة أيضاً.

وإذا كان المعياران السابقان تقريبيين فإن درس خطاب أولئك النقاد كاشف عن دورهما فى تجلية التغيرات الجزئية والكلية التى تمت فى عناصره أو مساراته المتعددة، وإذا كان خطاب أولئك النقاد قد مضى فى مسارات ثلاثة هى: التأسيس أى محاولة تحديد العناصر الأساسية المتكررة فى الأشكال المسرحية المختلفة، والتجريب؛ أى تأطير محاولات الإفادة من الأشكال التجريبية فى المسرح الغربى فى مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية(٢٧)، ثم التأصيل بالمعنى الذى حددناه فى فقرات سابقة ـ فإن درس جزئيات التأصيل فى ذلك الخطاب كاشف ـ فى تجلياته المختلفة ـ عن طبيعة العلاقة بين دراسات الأدب الشعبى والنقد المسرحى.

(٢)

إن النظر إلى خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعى يكشف عن أن مصطلح التأصيل بوصفه تأطيراً شاملا للعلاقة بين المسرح العربى وأشكال الأداء التمثيلية الشعبية، وبوصفه كشفًا عن العلاقات الجمالية التشكيلية بين هذين النمطين الفنيين - لم يرد سوى مرات قليلة فى ذلك الخطاب، والملاحظ أن ذلك الورود تبدى فى مرحلتى الخمسينيات والستينيات، فقد ورد - بداية - فى بعض كتابات عبد الفتاح البارودى[٢٨] ثم تكرر وروده هو أو مشتقاته لدى زكى طليمات فى فترة متأخرة من مرحلة (١٩٤٥ - ١٩٦٧)؛ حيث جعل من التأصيل سعيًا إلى تثبيت المسرح فى المجتمع العربى، وإن أسند ذلك التثبيت إلى الدولة بوصفها مؤسسة أو مؤسسات تدير الحياة الفنية فى مصر[٢٩].

ولقد جعل طليمات من الأصيل صفة مناقضة للحديث أو الطارئ أو الوافد، ومن ثم أصبح الأصيل هو الثابت، المستقر، الممتد تاريخيًا فى المجتمع، ومن هنا نفى الأصالة - بالمعنى الذى طرحه - عن المسرح العربى إذ كرر القول بأن (من الحديث المعاد أن نقرر أن المسرح باللسان العربى ليس فنًا أصيلا فى الأدب وفى المجتمع العربى) [٣٠].

وإذا كان طليمات بذلك قد أكد عدم وجود المسرح ليس فى الأدب العربى فقط، بل فى المجتمع العربى أيضًا، مما يشير إلى تصور قار فى خطابه عن أن المسرح ليس مجرد ظاهرة أدبية، بل هو ظاهرة اجتماعية - فإن اللافت أن التأصيل عنده قد انصرفت دلالته إلى تثبيت ذلك الطارئ والوافد فى المجتمع العربى.

ولكن قلة ورود مصطلح التأصيل فى خطاب أولئك النقاد لا تنفى - مطلقًا - أن كثيراً من الجوانب المرتبطة بالتأصيل والمُشكِلة له قد تواترت فى ذلك الخطاب، وتتبع تلك الجوانب من ذلك الإطار العام الذى يجمع بين دلالات الأصالة والتأصيل فى الفكر العربى الحديث؛ ففي ذلك الإطار يلتقي تأصيل المسرح العربى بتلك الدلالات فى التعبير (عن مستويات من الوعى بخطر الذوبان وفقدان الهوية من خلال الإبقاء على أشكال التبعية للغير، من ناحية، وفى العمل على مواجهة هذا الوضع من ناحية

ثانية، بطرق اختلفت باختلاف مستويات هذا الوعى المرتبط بدوره - بأنواع المنطلقات والرؤى للذات والآخر فى إطار العصر) [٣١] .

وقد تبدت - فى خطاب أولئك النقاد - جوانب التأصيل المختلفة عبر محورين أساسيين يختلفان من حيث أسبقية أحدهما على الآخر من الناحية الزمنية، بينما يتقاطعان عبر مسار ذلك الخطاب فى تحولاته المختلفة، وفى الدلالة العامة لهما، وهذان المحوران هما : التأسيس والتراث، ففى المحور الأول ثمة إقرار واضح يسرى فى مجمل نصوص هذا الخطاب، ولدى أجياله المختلفة مؤداه أن الأشكال المسرحية النموذجية إن هى إلا أشكال أوروبية، ويتجاوب هذا الإقرار مع ما تبدى فى درس ماهية المسرح لديهم من إلحاحهم على تحديد العناصر العامة للشكل المسرحى تحديداً يستند - بالأساس - إلى نماذج مختلفة من المسرح الأوروبى فى عصوره المختلفة[٣٢] .

ومن اللافت أن تأصل المسرح العربى فى مصر، من منتصف الخمسينيات، والتعرف على نموذج مسرح بريشت بوصفه نموذجًا تجريبيًا يستلهم - فى بعض جوانبه - تقنيات جمالية مستقاة من المسرح الأسيوى المختلف فى ماهيته عن أشكال المسرح الغربى - قد أديا معاً إلى اهتزاز ذلك الإقرار لدى البعض من نقاد الجيل الثالث بصفة خاصة؛ حيث برز لدى رجاء النقاش ، على سبيل المثال، تقديم إشارات متعددة عن بعض الأشكال المسرحية غير الأوروبية، على نحو ما يتجلى فى تكراره الحديث عن مسرح طاغور واعتماده على التراث الشعبى الهندى[٣٣] .

ولكن هذا الاهتزاز كان يتصل - بعمق - بالمحور الثانى، وهو مفهوم التراث لدى منتجى هذا الخطاب؛ إذ من الملاحظ أن ثمة تغيراً واضحاً فى مفهوم التراث لديهم قد أخذ يتجلى فى خطابهم، فإذا كان مندور فى المرحلة الأولى لنقده (١٩٤٤ -١٩٥٤) يكاد يقصر التراث العربى على التراث الفصيح فقط، على حين كان لويس عوض يؤكد - فى المرحلة ذاتها - ضرورة الاحتفاء بالتراث الشعبى المصرى ويجعل من استلهامه أساساً من أسس التجديد من منظور أنه (ما من بلد حى إلا وشبت فيه ثورة أدبية شعبية هدفها تحطيم لغة السادة المقدسة وإقرار لغة الشعب العامية أو الدارجة أو المنحطة)[٣٤] - فإن نقاد ذلك الاتجاه قد أخذ يستقر فى خطابهم - منذ منتصف

الخمسينيات ـ منظور جديد للتراث العربى يجعل من التراث الشعبى جانباً معترفاً به من التراث العربى القديم، والحى أيضـاً، وقد نتج ذلك المنظور الجديد عن تقاطع خطاب أولئك النقاد مع خطاب دارسى الأدب الشعبى؛ إذ إن دارسى الأدب الشعبى هم الذين سبقوا بالدعوة إلى النظر إلى التراث الشعبى العربى بوصفه جزءاً من التراث العربى القديم والحى، وقد بنوا ذلك على أساس عراقة الآداب الشعبية التى (تحفظ لنا ذخيرة وافية، نستطيع بدراستها أن نعرف الحياة الذهنية والروحية لأسلافنا الأقدمين)[٣٥]، وتفضى تلك العراقة لديهم إلى تصور التراث الشعبى بوصفه الذاكرة الحية التى تختزن ثقافة الجماعة فى عصورها المختلفة، إذ (ما من أثر من آثار الأدب الشعبى إلا وجدنا فيه رواسب نفسية موغلة فى القدم تعود إلى عهد العشائر البدائية فى العصر الحجرى وما قبله، وهو إلى جانب الروايات العملية فى الآثار والنقوش أصدق فى الدلالة على نفسية الشعب من الوثائق والأضابير وروايات الإخباريين وأصحاب الحوليات والتاريخ) [٣٦].

وقد أفضى ذلك المنظور لدى دارسي الأدب الشعبي إلى بروز دعوة إلى ضرورة ضبط (مفهوم التراث حتى يستوعب الحلقات الشعبية التى صدرت عمن صاغوا الحضارة بالفكر واليد معاً)[٣٧].

وقد انتقل هذا التصور إلى خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعى، وإن اتضحت فاعليته لدى الجيل الثالث خاصة؛ فالنقاش ـ على سبيل المثال ـ يقرر أن مفهوم التراث القديم لا يعنى فقط (ما كتبه الجاحظ وغيره من أدباء العرب) [٣٨]، بل يعنى أيضاً (الأدب الشعبى بما فيه من قصص وحكايات وما فيه من نصوص ثمينة مثل ألف ليلة وليلة)[٣٩].

وتلاقى المحوران السابقان (التأسيس وتعديل مفهوم التراث) فى بنية خطاب أولئك النقاد ـ وضعيين كانوا أم ماركسيين ـ وإن كان عند الوضعيين أكثر وضوحاً على ما سيتبدى فى فقرات تالية، ومن المهم ـ فى هذا الموضع ـ الإشارة إلى تأثير هذا التلاقى على توجيه مسار التأصيل فى خطاب أولئك النقاد، فإذا كان خطاب هؤلاء النقاد قد أبرز خلو الأدب العربى القديم من المسرح بأشكاله الأوروبية الفصيحة

المقننة، وتعددت فى ذلك التفسيرات الجزئية والمثالية التى قدمها بعض نقاد هذا الاتجاه؛ ولاسيما نقاد الجيل الأول[٤٠] ـ فإن إعطاء التراث الشعبى والأدب الشعبى فاعلية لا تقل عن فاعلية التراث والأدب الفصيحين قد ولّد لدى معظم هؤلاء النقاد تصوراً جديداً مؤداه أن الأدب والتراث الشعبى العربى لا يخلوان من عناصر أو أشكال تمثيلية مختلفة.

ولقد تجلى هذا التصور لدى نقاد مختلفين من هذا الاتجاه تجليات متنوعة تتراوح بين الطرح العام الذى لا يحدد عناصر تمثيلية أو درامية ملموسة[٤١]، والطرح الأقل عمومية الذى يلتمس بعض العناصر التمثيلية أو الدرامية فى بعض أشكال الأدب الشعبى[٤٢]، بينما كان أشمل طرح هو الذى قدمه زكى طليمات حيث أكد أن الشرق العربى قد عرف كثيراً من (ألوان العرض الجماهيرى والظاهرات التعبيرية القائمة على الكلام والحركة)[٤٣]، ثم حدد هذه الألوان بأنها شاعر الربابة، والحكّاء، ومضحك المولد والقصور، والمساخر المرتجلة، والقراقوز وخيال الظل، ثم السامر[٤٤]، وإذا كان طليمات قد ركز على السامر بصفة خاصة حيث أفاض فى الحديث عن ملامحه[٤٥] مما يشير إلى التأثير المباشر لدعوة يوسف إدريس (١٩٦٤) إلى النظر إلى السامر بوصفه شكلا مسرحيًا مصريًا[٤٦]، فإن طليمات قد ردّ هذه الألوان إلى ما أسماه الغريزة التمثيلية (التى تقف خلف فن المسرح وتؤلف نسيجه الأول ، وتقوم على ملكات التقليد والمحاكاة، وعلى هذه النزعة الخفية إلى الاستعراض وإثبات الذات، والتى هى معين النفس على التعبير، هذه الغريزة لم يختص بها شعب دون شعب آخر من أهل الأرض؛ وذلك لأنها غريزة أصيلة فى الإنسان) [٤٧]، وقد حدد طليمات المهمة التى كانت تقوم بها تلك الألوان فى التسلية والترفيه عن الجمهور[٤٨].

وبعيداً عن مناقشة جزئيات النتيجة التى انتهى إليها طليمات، فإن النتيجة ذاتها تكاد تبلور مسعى كثير من نقاد هذا الاتجاه إلى إثبات وجود أشكال تمثيلية فى التراث الشعبى العربى، وتشكل هذه النتيجة المقدمة المنطقية ـ فى جانب من جوانب هذا الخطاب ـ لدعوة الكاتب المسرحى المصرى إلى الإفادة من تلك الأشكال، وهذا ما سيتجلى بوضوح عند تبيان تأثير التأصيل على ماهية المسرح ومهمته ولغته عند أولئك النقاد.

(٢/٢)

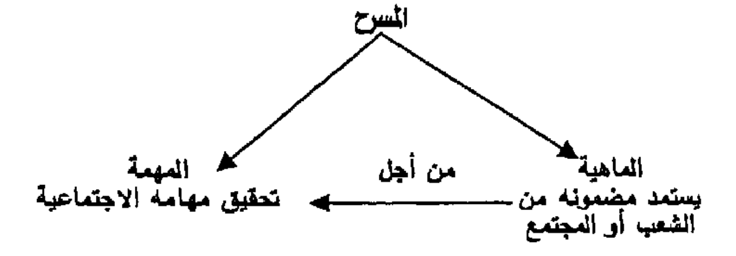
طرح نقاد الاتجاه الاجتماعي صيغًا نقدية متعددة تؤطر المهام الاجتماعية التي يؤديها أو يمكن أن يؤديها المسرح، ومنها صيغ الواقعية، والواقعية النقدية، والواقعية الاشتراكية، والالتزام وغيرها(٤٩). ولما كانت تلك الصيغ تقوم - في جوهرها - على الكشف عن المنشأ الاجتماعي للمسرح، وجعله أساسًا لتأطير مهامه الاجتماعية - فقد كان ذلك سببًا في تولد إشكالات التأصيل داخل خطاب أولئك النقاد.

وتكشف معاينة نصوص أولئك النقاد - في المرحلة الأولى - أن بعضهم ممن كانوا يعملون في إطار الحركة المسرحية قد استشعروا بعض الجوانب التي تندرج في إطار التأصيل، مما يشير إلى أن إشكال التأصيل قد تولد - في الأساس - من الممارسة المسرحية، وتُظهِر بعض نصوص طليمات والبارودي إدراكهما العلاقة بين التأصيل والمهام الاجتماعية للمسرح وجمهوره، فدلَّ هذا على أن طليمات - من ناحية - قد جعل هذا الربط هو الأساس الذي يُمكِّن المسرح المصري من القيام بمهمته الاجتماعية، بينما أدرك البارودي - من ناحية ثانية - أن عدم تأصل الإحساس الدرامي في البيئة المصرية - وهذه هي التعبيرات المثالية التي استخدمها البارودي - يعد عائقًا أمام قيام المسرح المصري بمهامه الاجتماعية التي حددها البارودي(٥٠).

ورغم أن مصطلح التأصيل لم يتم طرحه طرحًا مباشرًا في المرحلة الثانية من مراحل حركة هذا الاتجاه فإن الصيغ النقدية المختلفة التي طرحها النقاد الاجتماعيون كانت تتضمن ضرورة ارتباط المسرح بالواقع المصري، وكان هذا الارتباط يحمل - بدوره - دعوة إلى تأصيل المسرح المصري؛ صحيح أن هذه الدعوة لم تؤد إلى طرح تصورات نقدية متكاملة أو صيغ نقدية تؤطر التأصيل، جماليًا واجتماعيًا، ولكن من الصحيح أيضًا أن صيغ هذه المرحلة قد أكدت على ضرورة ارتباط الكاتب المسرحي بالواقع المصري وخصوصياته الاجتماعية والجمالية، وهذا ما يشكل عنصرًا من عناصر التأصيل من ناحية، كما أن ذلك العنصر لا ينفصل - من ناحية ثانية - عن تركيز هؤلاء النقاد على المضمون ، وبذلك تجاوب التأصيل مع مقولة تقديم المضمون التي برزت لديهم(٥١).

ومن الواضح أن الانتقالة الثالثة من انتقالات هذا الاتجاه هى التى أخذت فيها مسألة التأصيل تحتل موقعاً مهمّا فى خطاب هؤلاء النقاد، وقد ارتبط ذلك بتحولات المجتمع المصرى التى كان أبرزها بدايات البحث عن الطريق العربى/ المصرى نحو الاشتراكية، وكما حاولت الصيغ النقدية التى قدمها نقاد هذا الاتجاه التجاوب مع ذلك البحث، فإن مسألة التأصيل قد كانت ـ فى كثير من جوانبها ـ مبلورة لذلك التجاوب، وقد دعم هذا تراكم الكتابات المسرحية المحلية التى تقبلت المؤسسة النقدية ـ منذ منتصف الخمسينيات ـ إدراجها تحت مسمى الأدب المسرحى أو المسرح . وذلك ما جعل من التعامل النقدى مع تلك الكتابات سبيلا من السبل المساعدة على تبلور الجزئيات المرتبطة بالتأصيل ـ والتى طرحها هؤلاء النقاد فى الانتقالتين السابقتين ـ فى تصورات ذات طبيعة أقرب إلى الشمول، وإذا كانت دعوة يوسف إدريس إلى مسرح مصرى صميم ، فى بداية ١٩٦٤ ، قد أطرت كثيراً من محاولات التأصيل ـ سواء فى الكتابة أو النقد المسرحى ـ فإنها كانت أيضاً، صياغة جهيرة لحاجة ملحة فرضها الواقع المصرى نفسه منذ النصف الثانى من الخمسينيات؛ وهى الحاجة التى تبلورت فى ضرورة جعل الأشكال الفنية والأدبية نابعة من المجتمع المصرى ومستجيبة لحاجاته الاجتماعية والجمالية(٥٢) .

ولقد كانت غالبية نتاجات هؤلاء النقاد تصورات أو أفكاراً عامة طرحت فى ثنايا النقد التطبيقى، وإذا كان أمر التأصيل لديهم يؤول إلى ربط المسرح بالشعب أو بالمجتمع المصرى، فإن هذا الربط يتحقق ـ من منظور خطابهم ـ على مستوى المهمة والماهية على النحو التالى:



ومن الواضح ـ من نصوص الخطاب النقدى عند هؤلاء النقاد ـ أن مثل هذا الربط هو الأساس الذى يحدد طبيعة التأصيل وعلاقتها بمهام المسرح الاجتماعية، وتنبع صيغ نقدية صغرى ـ لدى نقاد التيار الوضعى ـ من ذلك الأساس؛ فثمة صيغة تدعو إلى أن يستند المسرح إلى روح الشعب، وهو مصطلح متكرر لدى مندور والقط والنقاش(٥٣).

واللافت أن مصطلح روح الشعب قد تبلور أساسًا فى إطار دراسات الأدب الشعبى قبل أن يعتمده النقاد الاجتماعيون (١٩٤٥ - ١٩٦٧) صيغة نقدية تؤطر مسعى التأصيل. وقد راوح دارسو الأدب الشعبى بين «روح الشعب» و«نفسية الشعب» و«الروح المصرية»، بحيث أصبحت تلك المصطلحات المختلفة تمثل بدائل دلالية متعددة لصيغة من صيغ نظرية التعبير فى نظرتها إلى الإبداع الجمعى لا الفردى، واللافت أن تلك البدائل الدلالية قد طُرحت أول ما طُرحت لدى أحمد ضيف فى مقدمته لكتاب تاريخ أدب الشعب(٥٤)، ثم أصّلت سهير القلماوى واحداً منها – وهو «نفسية الشعب» ـ فى دراستها عن ألف ليلة وليلة، واللافت أنها قد وضعته فى الصفحات الأخيرة من دراستها(٥٥)، بينما كانت الدراسات التالية لها تبدأ به؛ إذ كانت تضعه، غالبًا، فى المقدمات أو فى الفصول الأولى، كما كان يتواتر فى فقرات ومواضع مختلفة منها.

وقد تجلت تلك الصيغة النقدية تجليات مختلفة لدى دارسى الأدب الشعبى (١٩٤٥ –١٩٦٧)؛ فأحمد رشدى صالح (١٩٥٤) يقرر أن الأدب الشعبى المصرى هو (الذى يصور الروح المصرية)(٥٦)، وأن الأدب الشعبى أكثر دلالة على (النفسية الشعبية)(٥٧). وإذا كان عبد الحميد يونس (١٩٥٦) قد انطلق من أن الأدب الشعبى (هو القول الذى يعبر به الشعب عن مشاعره وأحاسيسه أفراداً أو جماعات) (٥٨)، فإنه قد أكد أن الأدب الشعبى دال (على نفسية الجماعة) (٥٩) وأسس منظوره فى ذلك على أساس التفريق بين علم النفس الفردى وعلم النفس الجمعى(٦٠)، وذلك ما قاده إلى تحديد معنى الذاتية فى إبداع الأدب الشعبى، إذ يتسم الأدب الشعبى ـ فيما يرى يونس ـ بالطابع الذاتى أيضًا (ولكنها الذات العامة ويصدر عن وجدان، ولكنه وجدان الشعب قبليًا كان أو طبقيًا أو قوميًا) (٦١). كما برزت هذه الصيغة لدى فاروق خورشيد فى

كتاباته فى النصف الثانى من الخمسينيات(٦٢).

ومن الواضح أن ثمة إمكانية للقول إن ترسخ البدائل الدلالية المختلفة المؤطرة للإبداع الجمعى والشعبى من منظور تعبيرى - مثل «نفسية الشعب» و«روح الشعب» وغيرها - لدى دارسى الأدب الشعبى قد مثل خطوة مهمة أتاحت لنقاد الاتجاه الاجتماعى الإفادة من تلك البدائل.

إن تكرار مصطلح روح الشعب لدى مندور، والقط، والنقاش يشير إلى ثباته النسبى بين نقاد وضعيين ينتمون إلى أجيال مختلفة، ويبدو أن القط كان أكثرهم سعياً إلى تحديد دلالة هذا المصطلح مما يكشف عن تصوره لكيفية تحقيق مهام المسرح الاجتماعية عبر التأصيل.

ويرد ذلك المصطلح - لدى القط - فى سياق أشمل من المصطلح ذاته؛ يتمثل فى تصور مؤداه أن لكل أمة مقومات خاصة بها (ومن أهم هذه المقومات الآداب والفنون لأنها خلاصة التجارب الروحية للأمة وعدتها فى ربط ماضيها بحاضرها وامتداد تطورها على مر العصور) (٦٣). ولهذا ينتقد القط استعارة الأدباء والفنانين المصريين (الأساليب الأدبية أو الفنية الأوروبية دون نظر إلى ملاءمتها لطابع مجتمعنا)(٦٤).

ولما كان القط قد التفت إلى أن النتيجة المترتبة على هذا المسلك تتمثل فى صعوبة تقبل المتلقى المصرى لتلك الإبداعات الفنية، فإنه قدم الحل الذى يتمثل فى دعوته - ليس للأدباء فقط - بل لكل الفنانين أيضاً (إلى أن يفهم الفنان روح الشعب الذى يبدع فنه من أجله فيزود نفسه بكل الثقافات الفنية المختلفة لتنصهر فى نفسه وتخرج بعد ذلك فى قالب فنى حديث يعبر تعبيراً أصيلا عن هذه الروح)(٦٥).

ولقد ارتبط بهذا الحل - لدى القط - تصوره لغاية دراسة التراث الشعبى العربى فى الفنون المختلفة إذ هى (فهم الروح الأصيلة للشعب العربى فى تصوير مشاعره وأفكاره عن طريق الفن تمهيداً للاتجاه بفننا الحديث عامة نحو هذه الوجهة لتكون نقطة انطلاق نحو خلق فن قومى له طابعه المتميز دون أن يكون معزولا رغم هذا عن الاتجاهات الحديثة عند الشعوب المتحضرة الأخرى)(٦٦). وإذا كان ما طرحه القط لا يختلف فى دلالته عما طرحه مندور أيضاً، فإن القط قد كان أقدر على تقديم

صياغة أكثر تحديداً (٦٧)، ومع ذلك فإن القط كان ينظر إلى التراث/ الأدب الشعبى بوصفه تعبيراً عن الشعب فى عمومه دون أن يلتفت إلى الدلالات الطبقية التى يتضمنها هذا التعبير؛ إذ إن الأدب الشعبى - فى جوهره - نتاج طبقى تتحدد طبيعته من ارتباطه، فى منشئه وفى صيرورته، بالطبقات التى تنتجه وتستهلكه؛ فهو ليس تعبيراً عن الشعب بوصفه كتلة واحدة أو متجانسة، ولا يتحول إلى هذه الدرجة التعميمية إلا على سبيل التجوز.

وليس مفهوم الشعب لدى القط سوى دال على منحى القط المثالى، وهو منحى يتأكد من التحديد الذى يسنده القط إلى مصطلح روح الشعب الذى لا يعنى عنده سوى الأجواء المحلية؛ وهذا ما يظهر بوضوح فى تفسير القط لنجاح بعض الأعمال الأدبية أو المسرحية المصرية؛ إذ يردُّه القط إلى التصوير الجزئى الذى قدمته لبعض جوانب البيئة المحلية؛ وذلك حين يقرر أنه (لو نظرنا فى قصصنا ومسرحياتنا التى ظفرت بمكانة مرموقة ولقيت إقبالا كبيراً من الجماهير، لرأينا أن نجاحها - رغم ما بها من بعض القصور الفنى - يرجع إلى عناصر تجعل لها طابعاً متميزاً عن سواها من الأعمال الأدبية، فعودة الروح لتوفيق الحكيم ليست مبرأة من كل من العيوب، ولكن طابعها المحلى وتميز شخصياتها وأجوائها جعلها علامة من علامات الطريق الهامة فى تطور الرواية العربية، وقنديل أم هاشم ليحيى حقى - رغم التطور غير المقبول الذى طرأ على شخصيتها الأولى الدكتور إسماعيل - استمدت مكانتها المرموقة فى فن القصة المصرية القصيرة من هاتين الصورتين المتناقضتين المتميزتين اللتين رسمهما المؤلف لميدان السيدة زينب، وكثير من روايات نجيب محفوظ - رغم ما بها من تفصيلات كثيرة قد تخرج أحياناً عن سياق الأحداث - يقوم نجاحها على تلك الأجواء والشخصيات الخاصة التى تزخر بها، وكذلك الحال فى مسرحيات نعمان عاشور الناجحة مثل الناس اللى تحت وعيلة الدوغرى؛ ففى كل منهما شخصية أو أكثر ذات كيان مستقل وموقف خاص من الحياة والناس، وفى مسرحية السبنسة لسعد الدين وهبة شخصية مصرية صميمة هى شخصية الشيخ سيد أضفت عليها روحاً قومية صميمة وتعاونت مع الشخصيات المتميزة الأخرى على النجاح الذى حظيت به . كل

هذا يؤكد ضرورة أن نعيد النظر فى منهجنا الذى سلكه معظم أدبائنا وفنانينا فى التأثر بمفاهيم الأدب والفن الأوروبى لكى نقيم آدابنا وفنوننا على أساس من روحنا غير معزولين مع ذلك عن تيارات الحضارة الحديثة)[٦٨].

واللافت أن النص السابق ـ على طوله ـ يؤطر تحديداً للروح الشعبية أو روح الشعب أو الروح القومية يراها ممثلة فى الأجواء المحلية والتى تنحلُّ ـ بدورها ـ إلى مختلف المظاهر البيئية المأخوذة عن البيئة المصرية على عمومها، ولاسيما البيئة الشعبية بصفة خاصة.

ومن البين أن ذلك الفهم المطروح للروح القومية أو الروح الشعبية يرتد فى جذوره العميقة إلى التراث النقدى الرومانسى الغربى من زاويتين متكاملتين؛ فمن الزاوية الأولى يتصل ذلك الفهم بما أصّلته الدراسات الفولكلورية الأوروبية، إبان نشأتها فى العقود الأولى من القرن التاسع عشر، من غاية لها تتمثل فى الكشف عن «النفسية الشعبية»، أو «النفسية القومية» ، أو «الروح الشعبية»، أو «الروح القومية»، أو «العقلية الشعبية»، وكانت كل هذه البدائل الدلالية تعكس التوجه الرومانسى لأصحاب تلك الدراسات الذين انطلقوا ـ فى إطار سيادة النظرية الرومانسية ـ من أن دراسة التراث الشعبى وآثار الأدب الشعبى ستفضى إلى الكشف عن تلك الروح الشعبية أو القومية[٦٩].

وأما من الزاوية الثانية فيبدو ذلك الفهم الذى أصّله النقد نمطاً من أنماط النسج على المصطلح الرومانسى «اللون المحلى» الذى قدمته الرومانسية الأوروبية لتأكيد نسبية الفن المتمثلة فى تصويره بيئة محددة زمانيًا ومكانيًا، لتنقض بذلك منحى الكلاسيكية إلى تصوير العام، والشامل، والثابت من الملامح الإنسانية[٧٠].

ولعل تأصل صيغة التعبير عن روح الشعب فى خطاب أولئك النقاد هو الذى يفسّر ما توصّل إليه بعضهم ـ وهم بصدد التعامل مع مسرحيات مصرية أفادت من التراث الشعبى ـ إلى أن (الالتفات إلى التراث الشعبى، ومحاولة الاستفادة منه ظاهرة طيبة، سوف تساعد ولا شك، على الوصول إلى مدرسة مسرحية تعبر عن شخصيتنا، وتقترب من وجودنا الروحى الحقيقى، بدلا من استعارة الموضوعات والتجارب من المدارس الفنية الغربية)[٧١].

ورغم أن شكري عياد قد طرح التساؤل عن ماهية التأصيل ومهمته من منظور مشابه لمنظور القط، ومندور، والنقاش؛ إذ ربط بين الأدب وسياقه الاجتماعي، فإنه قد مال إلى اختزال ذلك السياق في بعده الحضاري؛ إذ عدّ الأنواع الأدبية والمذاهب الأدبية (أصداء لنظرة معينة إلى الحياة، نظرة تصيبها اختلافات الزمان والمكان بكثير من التغيير والتبديل، ويخضعها قانون الفعل ورد الفعل أحياناً لما يشبه التناقض، ولكن الأصداء المختلفة تلتقي أخيراً فتكون نظرة حياة وتكشف عن روح حضارة)[٧٢].

ولقد رتب شكري عياد على ذلك نفي إمكانية استعارة القوالب أو الأشكال الفنية الغربية دون الخضوع للرؤية الحضارية التي تتضمنها تلك الأشكال[٧٣]. ومن ثم استطاع شكري عياد أن يمهد لوضع مسألة التأصيل ـ من حيث جذرها الجمالي ومن حيث مهمتها الاجتماعية ـ وضعًا دالا ودقيقًا في آن؛ إذ بيّن أن إشكالية الكاتب المسرحي العربي تتبدى في أنه ينطلق ـ في إبداعاته ـ دون مواضعات أو تقاليد مسرحية عربية سابقة عليه، بعكس الكاتب المسرحي الغربي الذي يجد في ثقافته أنماطاً مختلفة من المواضعات الفنية، وإذا كان منظور شكري عياد يؤكد نسبية تلك المواضعات، فينفي ـ بعمق ـ وجود قوانين ثابتة للمسرح ـ فإنه يرى أن هذه المواضعات ليست خلقًا فرديًا بل نتاج لمجموعة من الكتاب، فهي (تعبير عن اتجاه مشترك يسمونه روح العصر) [٧٤].

وليس مصطلح روح العصر سوى واحد من مصطلحات النقد الرومانسي المتكررة عند نقاد هذا الاتجاه[٧٥]، تكراراً يشير إلى تجاوبه ـ على مستوى بنية هذا الخطاب ـ مع مصطلح روح الشعب. ولكن شكري عياد ـ مع هذا ـ قدم إضافة دالة؛ إذ يكاد يكون الوحيد من نقاد هذا الاتجاه الذي أدرك دور جمهور المسرح في تثبيت تلك المواضعات في الإطار الاجتماعي الذي يجمع بين الكاتب المسرحي وجمهوره؛ إذ إن (المسرح يفترض وجود جمهور مدرب على هذه المواضعات والتقاليد ليتلقى من الكاتب عمله؛ لأن المسرحية لا تستطيع أن تنتظر جمهورها كما يمكن أن ينتظر الكاتب جمهوره)[٧٦].

ولعل إضافة شكري عياد التي تعطي للجمهور فعالية في تشكيل جماليات نوع أدبي جديد أو مستحدث ـ كالمسرح ـ في المجتمع العربي، أن تكون متصلة ـ بطريقة

أو بأخرى ـ بما أصّله ـ من قبله ـ دارسو الأدب الشعبى الذين أبرزوا دور الجمهور بوصفه متلقياً يسهم بفعالية فى تشكيل نصوص الأدب الشعبى وظواهره ، وهو الإبراز الذى تبدى فى قرن أحمد رشدى صالح بين وجود العمل الأدبى الشعبى وتلقى الجمهور له؛ إذ لا يتخذ ذلك العمل (شكله النهائى قبلما يصل جمهورَه شأن أدب المطبعة وأدب الفصحى عامة، بل يتم له الشكل الأخير من خلال الاستعمال والتداول)[٧٧] . بينما تجلى ذلك الإبراز لدى عبد الحميد يونس فى تكراره التأكيد على اختفاء (الحد الفاصل فى الأدب الشعبى بين المبدع من ناحية وبين المتذوق أو المتلقى وهو الشعب أو الجماعة من ناحية أخرى، حتى ليستطيع الباحث أن يقول إن الشعب هو المؤلف، وهو المتذوق أو المتلقى فى آن واحد) [٧٨] .

إن ربط شكرى عياد بين دور الجمهور / المتلقى فى إنشاء تقاليد المسرح العربى ـ بوصفه نوعاً أدبيًا جديداً فى المجتمع العربى ـ والاستجابة لروح العصر ـ كان يمثل دعوة قوية لأن ينشئ الكاتب المسرحى العربى ـ فى علاقته بالمتلقى ـ تقاليد ذلك النوع الجديد ومواضعاته الجمالية المتعددة، وهى دعوة بقدر ما تفتح باب التجديد والاجتهاد الجمالى، فإنها تؤطر مسألة التأصيل تأطيراً عميقًا، ورغم ذلك لم ينعكس هذا التأطير على التطبيقات النقدية لنقاد هذا الاتجاه، وحتى على نقد شكرى عياد التطبيقى نفسه؛ إذ كان فى نقده لكثير من العروض والنصوص المسرحية المصرية أقرب إلى الناقد التفسيرى منه إلى الناقد الاجتماعى يبحث عن كيفية بناء العقدة ثم الشخصية المسرحية[٧٩] .

وإذا كان التأصيل ـ عند أولئك النقاد ـ وسيلة ليعبر المسرح العربى عن روح الشعب أو عن روح العصر فإن خطابهم يشير ـ بوضوح ـ إلى أن تحقيق التأصيل بمهمته تلك سبيل لأن يحقق الأدب/ المسرح العربى العالمية أو الدلالة الإنسانية العامة[٨٠] .

(٢/٣)

شغل درس الماهية الجمالية للمسرح نقاد الاتجاه الاجتماعى، ويكشف تحليل خطابهم عن أن عنصرى الشكل والمضمون قد احتلا ـ بوصفهما عنصرين شاملين فى تلك الماهية ـ موقعًا متقدمًا فى ذلك الخطاب، وتفرعت عنهما ـ داخل بنية هذا

الخطاب ـ العناصر الأخرى المسهمة فى تحقيق تلك الماهية كالحدث والشخصية وغيرها، وإذا كان هؤلاء النقاد قد انطلقوا من جدلية العلاقة بين الشكل والمضمون، فإنهم قد قدموا المضمون على الشكل دائماً، من ناحية، ثم راوحوا ـ من ناحية ثانية ـ بين المضمون وبدائل دلالية له كالفكر، والفكرة، والتجربة، والرؤيا، والمادة، والموضوع، والمقدمة المنطقية وغيرها[٨١].

وإذا كان بعض دارسى الأدب الشعبى المعاصرين لأولئك النقاد قد قدموا المضمون أو المحتوى أو موضوع التجربة الفنية على الشكل، وجعلوا منه وسيلة لتمييز الأدب الشعبى عن الأدب الفردى[٨٢] ـ فإن ذلك كان يوازى ما قام به نقاد الاتجاه الاجتماعى، كما أن تقديم أولئك النقاد للمضمون فى تأسيسهم الماهية الجمالية للمسرح قد تبدى أيضاً فى درسهم لماهية التأصيل الجمالية؛ إذ تكشف نصوصهم عن اتفاقهم ـ وضعيين كانوا أم ماركسيين ـ على أن الكاتب المسرحى يستطيع أن يستمد من التراث الشعبى مادة أو خامة لعمله المسرحى ؛ إذ إن هذا التراث الشعبى يمثل (مادة خصبة للكتابة المسرحية)[٨٣].

ومن اللافت أن ناقداً مثل رجاء النقاش كان يراوح بين مصطلحى المادة والخامة، ولا يكاد يستخدمهما إلا فى سياق حديثه عن علاقة الكاتب المسرحى بالموروث الشعبى[٨٤].

إن اتخاذ الكاتب المسرحى من بعض جزئيات ذلك الموروث الشعبى خامة أو مادة لعمله الفنى لا يعنى ـ لدى أولئك النقاد ـ أن يعيد الكاتب تقديم تلك المادة الغفل أو يكتفى باجترارها، بل عليه أن يضيف إليها من ذاته فكرته أو أفكاره؛ أى يغرس فيها (طاقة فكرية أو إنسانية جديدة)[٨٥]، كما (يمكن للفنان أن يستمد من هذه الخامة عملا فنيًا ناضجاً، يلقى فيه الضوء على القيم الاجتماعية والإنسانية التى لا ترتبط بمكان أو زمان)[٨٦].

إن تحقيق تلك الكيفية فى التعامل مع الخامة الشعبية يفضى إلى تقديم الكاتب المسرحى لمضمون شعبى أو روح شعبى أو تعبيره (عن بلاده وشعبه تعبيراً شاملا)[٨٧].

ولعل تحقيق مثل هذه الروح/ المضمون/ التعبير يتيح ـ فيما يرى أولئك النقاد ـ لذلك الكاتب أن يجعل لعمله دلالة إنسانية شاملة، وهذا ما يجليه درس غالى شكرى لاعتماد توفيق الحكيم على الموال الشعبى فى مسرحيته يا طالع الشجرة؛ إذ يرى شكرى أن الحكيم (قد أراد أن ينبثق من أعمق أبعاد الروح المصرية التى يعبر عنها الفولكلور بكلمات تبدو كما لو كانت بلا معنى، ثم ينطلق إلى أرحب الآماد الإنسانية التى يعبر عنها العقل البشرى بكلمات تبدو هى الأخرى كما لو كانت بلا معنى) [٨٨].

(٢/٤)

من الواضح أن الدعوة إلى التأصيل قد انعكست على تناول أولئك النقاد للشكل بوصفه عنصراً من العناصر التى تكوّن الماهية الجمالية للمسرح فى خطابهم النقدى، ويتبدى هذا الانعكاس فى تجليين مختلفين؛ أولهما فى الدعوة إلى أن يفيد الكاتب المسرحى من التراث الشعبى إطاراً أو وعاء يصب فيه مضموناً جديداً؛ فعند أمير إسكندر يتواتر هذان المصطلحان ليشيرا ـ فى بعض السياقات ـ إلى أن الحكيم قد استخدم التراث الشعبى أو العربى القديم (كإطار توضع فيه مفهومات عصرية، أو كوعاء ينصب فيه محتوى جديد) [٨٩]. ومن الواضح أن هذا التجلى الذى يجعل التراث الشعبى مجرد إطار للشكل المسرحى، قد تجاوب مع ما تبدى لدى منتجى هذا الخطاب من الدعوة إلى أن يكون ذلك التراث أيضًا مادة لمضامين المسرحيات المصرية، وإن كان مصطلح الإطار هذا لا يدل ـ لعموميته ـ على دلالة محددة فيما يتعلق بالشكل؛ وبعبارة أخرى لا يكاد يحمل هذا المصطلح ـ فى سياق استخدامه لدى منتجى هذا الخطاب ـ دلالة واضحة أو دقيقة على الشكل، بل يحمل دلالة تشير إلى مصدر الشكل وهى دلالة تتجاوب ـ إلى حد كبير ـ مع الدلالة التى يحملها مصطلح المادة حين يستخدمه منتجو هذا الخطاب لوصف علاقة المسرح العربى بالتراث الشعبى العربى، أو حتى بالتراث العربى القديم الفصيح.

وأما ثانيهما فهو تجل أكثر شيوعاً يتمثل فى الدعوة إلى أن يستمد الكاتب بعض عناصر التشكيل الجمالى من التراث الشعبى أو من الأشكال التمثيلية الشعبية، أو الدعوة إلى (تطعيم القالب الذى عليه المسرحية العربية بعناصر مستحدثة من الروح

الشعبى الذى يتجلى فى حلقات السمر وجلسات الترفيه، وذلك بعد تطوير هذه العناصر وإخضاعها لروح العصر القائم)(٩٠).

ولما كانت هذه الدعوة قد برزت فى مرحلة الستينيات ـ بصفة خاصة ـ فليس من الغريب أن تتجلى لدى كثير من نقاد هذا الاتجاه فى أجياله المختلفة(٩١)، وأن تتجاوب مع ما كان يقوم به هؤلاء النقاد فى تطبيقاتهم النقدية ـ على النصوص التى اعتمدت على التراث الشعبى أو أفادت من الأشكال التمثيلية الشعبية ـ من رصد الأصول الشعبية التى اعتمدت عليها النصوص، وإن كان هذا الرصد لم يصل منتجوه، دائمًا، إلى اكتشاف فاعلية هذه الأصول فى عناصر الشكل أو التشكيل الجمالى لهذه النصوص، وهذا ما تدل عليه شواهد متعددة؛ ففى تناول غالى شكرى لمسرحية توفيق الحكيم «الطعام لكل فم» التفت إلى أن الحكيم قد ارتكز فيها (على الأساس الفولكلورى الذى ارتكز عليه بريخت فى بناء مسرحه الملحمى)(٩٢)، وهو يقصد بذلك إفادة الحكيم من خيال الظل، ولكن غالى شكرى قد اكتفى بذلك الرصد فقط، وقدم تحليلاً للمسرحية لا تبدو فيه أية فاعلية لخيال الظل، بل إنه قد اكتفى بالإشارة إلى أن (خيال الظل هو الإضافة التى يبرر بها توفيق الحكيم هذه الازدواجية بين قصة حمدى وسميرة ـ الإطار العام للدراما ـ وبين قصة طارق ونادية وأمهما التى تشكل المضمون الفنى للدراما)(٩٣).

وأما فاروق عبد القادر فإنه فى تناوله لمسرحية الفرافير قد اكتفى بالقول إن (يوسف استطاع أن يقدم فى الفرافير مادة ثمينة هى شخصية فرفور نفسها التى التقطها من سامر القرية وجعل منها أساس عمله المسرحى) (٩٤)، دون أن يناقش الشكل أو طرائق التشكيل الجمالى التى قدمها إدريس انطلاقاً من التأثيرات الجمالية الشعبية.

وما تبدى لدى غالى شكرى، وفاروق عبد القادر يتجاوب مع ما كان يقوم به نقاد آخرون من الاتجاه نفسه(٩٥).

إن التجليين السابقين (الدعوة إلى استمداد الإطار أو الوعاء من التراث الشعبى، والدعوة إلى استمداد بعض عناصر التشكيل الجمالى من ذلك التراث) يتجاوبان تجاوبات متعددة مع ظواهر أخرى سادت خطاب أولئك النقاد فى تناولهم لماهية المسرح.

(٥/٢)

برز من تحليل خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعى حول الماهية الجمالية للمسرح عدد من الظواهر السلبية: منها عدم اقتدارهم على إنتاج تصورات نقدية تثبت العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون، وعدم اقتدارهم على بلورة مفاهيم شاملة كلية حول الشكل والمضمون، وبروز التبادل الدلالى بين المصطلحات الدالة على عنصر واحد أو عناصر متشابهة من عناصر التشكيل الجمالى للأشكال المسرحية، وغياب الأصول الفلسفية لعدد من المفاهيم الأساسية التى استخدموها[٩٦]، ثم ظاهرة الفصل بين الشكل والمضمون.

ولعل تلك الظاهرة الأخيرة (الفصل بين الشكل والمضمون فى البنية العميقة لخطاب ذلك النقاد) هى أكثر الظواهر تجاوباً مع الظاهرة الأساسية القارة فى بنية هذا الخطاب حول التأصيل، وهى تصور مؤداه أن التأصيل يتحقق عن طريق الجمع/ المجاورة بين المسرح ـ بأشكاله المحددة ، المكتملة لدى الأوروبيين والتى توقف هؤلاء النقاد عند عناصرها العامة ـ وبين عناصر من التراث الشعبى العربى أو من الأشكال الشعبية، ولعل سريان هذا التصور فى البنية العميقة لذلك الخطاب هو الذى يفسر، لماذا كان منتجو هذا الخطاب مشغولين ـ فى درسهم للنصوص المسرحية التى أفادت من التراث الشعبى أو من الأشكال التمثيلية الشعبية ـ فضلا عن البحث عن الفكرة ـ بالبحث عن كيفية تحقق تصوراتهم العامة عن المسرح من حيث أدوات تشكيله الأساسية (الصراع، الحدث، الشخصية)، وكان منتجو هذا الخطاب يطالبون الكاتب المسرحى المصرى بالحرص على كيفية تشكيل هذه الأدوات/ العناصر ـ وما ترتبط به من أشكال ـ دون أن يعنوا بطرح السؤال عن التغيير الذى ينبغى أن تخضع له هذه العناصر فى بنيتها، أو فى تشكيلها، حين يعتمد الكاتب المسرحى المصرى على التراث الشعبى أو على الأشكال المسرحية الشعبية[٩٧]. وبعبارة أخرى: لم يتساءل منتجو هذا الخطاب عما إذا كانت الإفادة من التراث الشعبى والأشكال التمثيلية الشعبية مؤدية إلى إحداث تغيير فى طرائق التشكيل الجمالى للأشكال المسرحية وتقنياتها المختلفة، بل كانوا يفترضون أن استلهام التراث الشعبى أو الأشكال التمثيلية الشعبية يجب أن يقترن

بـ (احترام المسرح كشكل فنى، و(..) محاولة الاستفادة من إمكانياته المعروفة)[٩٨].

ولعل هذه النتيجة الأخيرة ترتد ـ جزئيًا ـ إلى ذلك الانقطاع بين خطاب هؤلاء النقاد، والخطاب السارى ـ فى بعض جوانبه الدالة ـ لدى أصحاب دراسات الأدب الشعبى فى هذه المرحلة: فإذا كان قد تبدى فى فقرات سابقة سريان بعض المقولات المشتركة فى هذين الخطابين، مثل إعطاء اعتبار للتراث الشعبى، وتواتر مقولة أن الأدب/ المسرح تعبير عن روح الشعب والدعوة إلى استمداد خامات الأعمال الفنية من التراث الشعبى، فإن هذا التجاوب بين الخطابين قد كان يقابله تنافر تبدى فى خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعى، واللافت أن هذا التنافر كان يحدث مع المقولات التى كان منتجو هذا الخطاب يحتاجونها بالفعل من أجل تأصيل ظاهرة التأصيل الإبداعى نقديا.

فرغم بعض السلبيات التى سادت دراسات الأدب الشعبى (١٩٤٥ – ١٩٦٧) مثل: المنطلق الدفاعى الذى انطلق منه أصحابها لتبرير الحاجة إلى دراسة التراث الشعبى فى ظل سياق ثقافى اجتماعى غلب على كثير من ممثليه تصور أن تلك الدراسة ستؤدى إلى إضعاف الأدب الفصيح أو الرسمى، وغلبة التوجه التاريخى والوصفى الذى أدى ـ فى كثير من الأحيان ـ إلى عدم اقتدار منتجى تلك الدراسات على الكشف العميق عن جماليات النصوص أو الظواهر التى توقفوا عندها[٩٩] ـ رغم هذا فإن أصحاب دراسات الأدب الشعبى قد طرحوا فى خطابهم عدداً من المقولات والاجتهادات التى كان يمكن أن ترفد خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعى رفداً عميقاً يسهم فى التأسيس الفعال لظاهرة التأصيل الإبداعى نقديًا، وتتمثل تلك المقولات والاجتهادات فى الجوانب التالية: الكشف عن العناصر الدرامية فى الإبداعات الشعبية ـ سواء فى السيرة الشعبية أو القصص الشعبى خاصة ـ ودورها فى بناء السيرة والقصص الشعبى[١٠٠]، وإظهار المضمون الدرامى فى قصص شعبية مختلفة، والاعتماد على إبراز دور العناصر الدرامية الشعبية لتأكيد مقولة أن العرب قد عرفوا الملاحم[١٠١]، ودراسة طرائق بناء شخصية البطل فى بعض السير الشعبية العربية، كما يتجلى ذلك لدى فاروق خورشيد ومحمود ذهنى؛ حيث يقدمان درسًا لافتًا

لطرائق بناء شخصية البطل، درسًا يقوم على أساس مفهوم محدد للدراما والبطل الدرامي، والعلاقة بين الصراع الاجتماعي والصراع الذى يتجسد فى شخصية البطل، وكيفية تطور شخصية البطل فى علاقتها بالصراع الاجتماعى[١٠٢]، وكانت كل هذه الجوانب تحمل إمكانية تأسيس منظور نقدى خاص لتأصيل بنية شخصية البطل، وتناول عبد الحميد يونس لعناصر الأداء فى السيرة الشعبية وقيامها على التمثيل، معتمداً على وصف أداء الراوى وصفاً دقيقاً، وقرنه بين الأداء ومحاكاة الشخصيات، كما فى دراستيه الهلالية والظاهر بيبرس، وإن كان ينطلق فى دراسته الثانية من مقارنة صريحة بين أداء السيرة والتمثيل[١٠٣]، وما قدمه أكثر من واحد من دارسى الأدب الشعبى عن دور المتلقى فى صياغة أشكال الأدب الشعبى[١٠٤]، وما أكد عليه عبد الحميد يونس من صعوبة استلهام سيرة الظاهر بيبرس فى أعمال حديثة إلا بعد التغلب على عقبة اعتماد أحداثها على القدرية[١٠٥].

لقد كانت تلك المقولات والاجتهادات السابقة تمتلك إمكانية أن تجعل مسعى التأصيل لدى نقاد الاتجاه الاجتماعى دعوة مستندة إلى ظواهر ملموسة ومتحققة بالفعل فى الإبداعات الشعبية سواء كانت إمكانات درامية أو تراث أداء[١٠٦].

ولعل قرن ما تبدى من فصل أولئك النقاد ـ فى البنية العميقة لخطابهم ـ بين الشكل والمضمون وما ترتب على ذلك من تثبيت المجاورة بين الأشكال المسرحية الأوروبية وعناصر التراث الشعبى فى الإبداع المسرحى العربى ـ أن يكون دالا على أن دعوة يوسف إدريس إلى مسرح مصرى صميم وتقديمه لشكل السامر بديلا مقترحاً لأشكال المسرح الغربى، وتلمسه الظواهر المميزة للسامر فى مقابل الأشكال المسرحية الغربية ـ كانت دعوة جريئة تكاد تسبق اجتهادات نقاد المسرح المصريين المعاصرين له فى ستينيات القرن العشرين.

(٣)

عانت الأنواع الأدبية الحديثة فى الأدب العربى طوال القرن الأول من تأصلها فى المجتمع العربى الحديث (١٨٥٠ – ١٩٥٠) من مشكلة البحث عن اللغة الملائمة لتشكيل الأنماط المختلفة منها، وقد انصرفت جهود مبدعى تلك الأنواع إلى عدة

مجالات تتصل بمسألة اللغة الملائمة لأشكال الرواية والمسرحية، وأبرز هذه المجالات: وظيفة اللغة فى إطار هذه الأنواع، ومدى اتفاقها أو اختلافها عن لغة الشعر الغنائى، وطبيعة لغة هذه الأشكال، والجماليات المترتبة على تلك الطبيعة، ثم مسألة الفصحى والعامية وهوية العلاقة بينهما فى إبداعات تلك الأنواع الحديثة.

ومن الملاحظ أن معظم المجالات السابقة قد نالت اهتماماً ـ بصورة أو بأخرى ـ من دارسى الأدب الشعبى (١٩٤٥ –١٩٦٧)، وإن تقيد ذلك الاهتمام بطبيعة النشأة التاريخية لدراسات الأدب الشعبى فى المجتمع المصرى من ناحية، وبالإنجازات التى حققها أو سعى إلى تحقيقها النقاد العرب المحدثون فى درسهم للغة الأدب والأشكال الأدبية المختلفة من ناحية ثانية، وهذا يفسر – فيما نرى – جوانب التلاقى بين خطاب دارسى الأدب الشعبى والنقاد الاجتماعيين (١٩٤٥ – ١٩٦٧) فى عدد من مسائل اللغة ـ لغة الأنواع الحديثة أو المسرح تحديداً فى هذا السياق – بوصفها (اللغة) أساساً جماليًا واجتماعيًا لتأصيل الأنواع الأدبية الحديثة، من ناحية، ونفى أن يكون الاهتمام بدراسات الأدب الشعبى عاملا من عوامل تقويض الفصحى وأدبها، من ناحية ثانية.

ومن ذلك المنظور يمكن القول إن ثمة نقطة اتصال قوية ، ودالة أيضًا، بين دراسات الأدب الشعبى ونقاد الاتجاه الاجتماعى، تتمثل فى الانطلاق من مقولة اجتماعية اللغة؛ ففى إطار النقد الاجتماعى تأصلت تلك المقولة مبكراً؛ إذ ربط سلامة موسى بين الوظيفة الأساسية للغة ـ وهى التوصيل ـ وتأثر اللغة بالمجتمع الذى ينتجها من ناحية، وتأثير اللغة فى ذلك المجتمع من ناحية ثانية، فإذا كانت غاية اللغة عنده (قبل كل شىء هى الفهم)[١٠٧]، فإنه قد أسّس على ذلك مقولة إن (اللغة الحية تتفاعل مع المجتمع وتتغير بتغيره)[١٠٨]، وكشف عن الفاعلية الاجتماعية للغة؛ بوصفها فاعلية تنفى أن تكون اللغة مجرد ثمرة للمجتمع الذى يستخدمها، بل إن (المجتمع أيضاً هو ثمرة اللغة التى تعين لأفراده بكلماتها سلوكهم الذهنى والعاطفى)[١٠٩]، وكان ذلك سبيله إلى الوصول إلى أن (أعظم المؤسسات فى أية أمة هى لغتها لأنها وسيلة تفكيرها ومستودع تراثها من القيم الاجتماعية والعادات الذهنية)[١١٠].

وإذا كان سلامة موسى قد أسّس بذلك مقولة اجتماعية اللغة من حيث طبيعتها ومن حيث وظيفتها، فإن دارسي الأدب الشعبى قد أسسوا مقولة مشابهة عن اجتماعية اللغة تأسيساً على ربطهم بين الأدب والحياة، مما أفضى إلى النظر إلى اللغة بوصفها (كائناً اجتماعياً)(١١١)، من ناحية، والتأكيد من ناحية ثانية على أن وظيفة اللغة ليست مجرد الإبانة عن المتكلم، بل أيضاً تحقيق (تواصله مع غيره من الأفراد فى مجتمعه من ناحية، ومع المجتمع كله من ناحية أخرى)(١١٢).

إن تأسيس مقولة اجتماعية اللغة سواء لدى النقاد الاجتماعيين أو لدى دارسى الأدب الشعبى كان يفضي ـ مباشرة ـ إلى تناول جد مختلف للغة بوصفها أداة لتشكيل نصوص الأدب الشعبى، من ناحية، وتشكيل الأنواع الأدبية الحديثة من ناحية أخرى، وهذا ما يتجلى ـ أولا ـ فى تلك المقولة التى صاغها مندور وثبّتها فى خطاب النقد الاجتماعى، والتى تنظر إلى لغة المسرح ـ شعرية كانت أم نثرية ـ بوصفها اتصالية أدائية، لا تنفصل جماليتها عن اتصاليتها وأدائيتها، وقد صاغ مندور هذه المقولة وربط بينها وبين مقولة الواقعية التى ترتكن إلى الممكن، وحدّ هذه المقولة فى نص طويل دال؛ إذ يرى أن (الأداء وسيلة لا غاية، والذى يجب أن نتساءل عنه هو إلى أى حد استطاع المؤلف أن يستخدم الوسيلة التى اختارها فى أداء ما يريد أن يؤديه سواء كانت تلك الوسيلة شعراً أم نثراً، وبلغة فصحى أم دارجة أم عامية، والواقعية لا تنبع من نوع الأداة المستخدمة، وإنما من صدق مطابقة ما يجرى به الحوار لما يمكن أن يعتمل فى نفوس شخصيات المسرحية من أفكار وأحاسيس فى الظروف والأحداث التى يحيطهم بها المؤلف، أى أن الواقعية تنبع من لسان الحال لا من لسان المقال، ولكن لما كان كل مؤلف مسرحى يخاطب جمهوراً فمن البديهى أن يخاطبه بلغة يفهمها ما استطاع إلى ذلك سبيلا، وأن يطوع تلك اللغة بحيث يستطيع أن يتسقطه من لسان الحال فى دقة ووضوح وتعبير مباشر، وإلا ظلت المعانى والأحاسيس مطمورة فى نفوس شخصياته، أو عجزت عن أن تصل إلى نفوس سامعيه أو قارئيه)(١١٣).

ولعل ما طرحته مقولة مندور السابقة من تأكيد على أن الأساس الأول فى لغة المسرح كونها لغة اتصالية أدائية، لا تنفصل جماليتها عن اتصاليتها وأدائيتها –

يكشف عن شمولية الفهم الذي يقدمه مندور، شمولية تتجلى في حرصه على تعميم مقولته بحيث تشمل الأنماط المختلفة من لغة المسرح: الشعر، النثر، الفصحى، العامية، والدارجة.

وإذا كانت هذه المقولة قد تحولت ـ أولا ـ إلى منطلق انطلق منه عدد من نقاد الاتجاه الاجتماعي لرصد بعض سلبيات التحققات الجمالية للغة بعض النصوص المسرحية(١١٤) ـ فلعلها كانت تتصل من وجوه مختلفة ـ بما أصّله دارسو نصوص الأدب الشعبي المعاصرون لنقاد الاتجاه الاجتماعي (١٩٤٥ –١٩٦٧) ـ من تأكيد على الأبعاد الاتصالية للغة تلك النصوص تأكيداً يتبدى في تكرار أن وظيفة من وظائف لغة تلك النصوص والأنواع تتمثل في التأثير في المتلقين الذين يتلقونها تأثيراً وجدانيًا وجماليًا في الآن نفسه، من ناحية(١١٥)، وفي الإفصاح عن أن كون الأدب الشعبي تعبيراً عن الوجدان الجمعي يجعل من تجلي ذلك الوجدان الجمعي هو الفيصل في لغة الأدب الشعبي، وليس مسألة استخدام اللهجة أو اللهجات العامية؛ إذ قد تُستَخدم تلك اللهجات ويظل الإبداع ذاتياً، من ناحية ثانية(١١٦).

تفاعلت مقولة اجتماعية اللغة مع مقولة التأكيد على جوانبها الاتصالية والأدائية فأدى ذلك ـ ثانيًا ـ إلى تأسيس منظور جديد لتناول مسألة الفصحى والعامية في إبداع النصوص الشعبية، ونصوص المسرح بوصفه نوعاً أدبيًا حديثاً في الأدب العربي.

ولقد تشكل ذلك المنظور لدى الطرفين ـ نقاد المسرح ودارسي الأدب الشعبي ـ في نطاق أقرب ما يكون إلى النطاق الدفاعي لعله يعود ـ في جانب من أهم جوانبه ـ إلى ما تواتر في الثقافة العربية الحديثة من قرن بين تأييد العامية أو التأكيد على كونها لغة ذات جماليات خاصة، وتصور أن ذلك (التأييد) ينقض الفصحى بوصفها لغة الثقافة العربية/ الإسلامية، وثمة دالان في خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعي يؤكدان ذلك؛ فثمة قران لدى بعضهم ـ ومنهم مندور على سبيل المثال ـ بين استخدام الفصحى وخلود الأعمال الأدبية؛ إذ يجعل مندور من استخدام الفصحى لغة للمسرحيات (الضامن الأكيد لخلود مثل هذه الأعمال الأدبية ضمن تراثنا العربي الباقي على الزمن)(١١٧).

وثمة تصور لدى محمد مفيد الشوباشى يقدم الفصحى على العامية من منظور أن تعدد مجالات الفصحى قد جعلها أكثر اقتداراً من العامية على تأدية المعانى الأدبية، وهذا ما وصفه بـ «ضيق العامية» و اتساع الفصحى أمام كل مجالات التعبير[١١٨].

وإذا كان منطلق الشوباشى، وغيره من النقاد الاجتماعيين الذين قدموا الفصحى على العامية فى مجال الإبداع الأدبى، يقوم على مرتكز قومى يتمثل فى تصور أن الفصحى تقوم بوظيفة أساسية هى الربط بين أجزاء الوطن العربى مما يسهم فى تحقيق الوحدة[١١٩] ـ فإن ثمة منظوراً مختلفًا عن ذلك قدمه بعض نقاد الاتجاه الاجتماعى أيضًا؛ أى لويس عوض وعبد القادر القط تحديداً، كما قدمه ـ فى فترة موازية ـ بعض دارسى الأدب الشعبى، ومن اللافت أن هؤلاء وأولئك لم يكونوا يهدفون إلى أن تحل العامية محل الفصحى فى الإبداع الأدبى، وإنما كانوا يهدفون إلى إبراز مقولة جديدة ترى أن العامية لغة أدبية كالفصحى؛ وبعبارة أخرى لم يهدف أصحاب هذا الموقف إلى إحلال العامية محل الفصحى، بل كانوا يهدفون ـ فقط ـ إلى التأكيد على جمالية العامية ـ حين تُسْتَخدم فى نصوص أدبية ـ مما يجعلها تجاور الفصحى الأدبية.

ويستند أصحاب هذا الموقف ـ كأصحاب الموقف الأول أيضًا ـ إلى صلة اللغة بالحياة أو المجتمع الذى ينتجها؛ ومن هنا الدفاع عن العامية، وتبرير إمكانية اتخاذها لغة أدبية، وهذا ما يتجلى فى تقرير لويس عوض أن المصريين قد أبدعوا ـ طوال القرون الماضية ـ لغة شعبية تختلف عن العربية الفصحى، وصاغوا بواسطتها أدباً شعبيًا فيه شعر كثير ونثر كثير، ولكن التركيب العبودى ـ وهذا هو الوصف الذى يستخدمه لويس عوض ليشير إلى البناء الاجتماعى الذى غلب فيه النظام الإقطاعى ـ الذى ساد المجتمع المصرى طوال القرون الماضية هو الذى جعل المصريين يهملون الأدب الشعبى[١٢٠]، ورتب لويس عوض على هذا إمكان قيام شعر بالعامية يتجاور شرعيًا مع أدب الفصحى دون أن يوجد بالضرورة أى تعارض بينهما[١٢١].

ولقد دعم لويس عوض هذا التوجه بكتابته «مذكرات طالب بعثة» بالعامية،

ليثبت ـ فيما يقول ـ أن العامية قادرة على صياغة النثر الفنى بحيث تصبح العامية (لغة السرد والوصف والتحليل، ولكن في حدود الفكر الجاد والعواطف السامية، بل والقصد التراجيدى، وبذا أستكشف إمكانيات اللغة العامية عمليًا لا نظريًا وبالتجربة لا بمجرد الافتراض والدعوى، في أغراض استقر عرف المثقفين أنها لا تصلح لها)[١٢٢].

وإذا كان الظاهر فى خطاب لويس عوض حول العامية هو إبراز جمالياتها التى تؤهلها أن تصبح لغة أدبية مُعْتَرفًا بها من المثقفين، فإن قرن هذا ببعض توجهاته الأدبية والنقدية يشير إلى التناقض الواضح بينها وبين تلك الظاهرة؛ ففى فترة الستينيات كتب لويس عوض مسرحيتيه الراهب ودموع إيزيس بالفصحى لا بالعامية التى كان يدعو إلى أدبيتها، وفى هذا كان يجارى عرفًا سائداً لدى كتاب المسرح العربى يتمثل فى استخدام الفصحى فى المسرحيات التاريخية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى كان لويس عوض يستهجن بعض الملامح اللغوية فى بعض مسرحيات الستينيات التى تأثرت بلغة بعض الأشكال الشعبية[١٢٣].

ولعل هذين المظهرين معًا يشيران إلى وجود مسافة فاصلة ـ في مجمل نتاج لويس عوض ـ بين الدعوة المجردة وعدد من أنماط الممارسة الأدبية والنقدية الفعلية.

ويبدو القط أكثر اقتداراً على تأسيس مقولة أدبية العامية تأسيسًا يستند إلى رفض ضمنى وصريح أيضًا لمقولة الشوباشى عن ضيق ميدان العامية ، تلك المقولة التى تُهوِّن من جمالية العامية، ولكن تأسيس القط مقولته تلك لا يفضى به ـ رغم الإيجابية التى تنطوى عليها مقولته فيما يتعلق بمحاولة تثبيتها جمالية العامية ـ إلا إلى إقرار ثنائية العامية لغة للمسرحيات العصرية، والفصحى للمسرحيات التاريخية والمترجمة[١٢٤]، ولكن إقرار القط هذه الثنائية اقترن بإضافة مهمة تتحدد فى تأكيده أن (ليس من شك أننا نستطيع أن نكتب باللغة العامية روائع من أدب المسرح وإن كان ذلك لا يعنى بالضرورة أن يكون الموضوع من أمجاد الأمم أو عظام أحداث التاريخ)[١٢٥]. ولعل هذه الإضافة أن تكون دالة على أقصى ما كان يمكن أن يصل إليه الداعون إلى أدبية العامية من تحطيم القران ـ السارى لدى من يقدمون الفصحى ـ

من وصل بين الأدبية والفصحى وحدها. وكان يمكن لهذه الإضافة أن تؤثر فى مسار الممارسة المسرحية لو أن صاحبها، ومن يشاركونه الرأى استطاعوا أن يحددوا تحديداً عينيًا جماليات العامية فى النصوص المسرحية التى تناولوها، ولكن هذا لم يحدث، فظلت هذه الإضافة ـ مثلها فى ذلك مثل كثير من الإضافات الدالة فى مسار هذا الخطاب ـ مجرد إضافة على هامشه، وليست فى مجراه العميق. وربما لهذا السبب لم يكن من الغريب أن ينطوى الموقف الثانى ـ ضمنًا وأساسًا ـ على تثبيت ثنائية الفصحى والعامية، وتحديد مجالات لكل منهما فى الممارسة المسرحية.

واللافت أن طرح مقولة أدبية العامية لدى لويس عوض وعبد القادر القط قد وازاه طرح مقابل قدمه أحمد رشدى صالح ـ الذى يبدو أكثر دارسى الأدب الشعبى فى تلك المرحلة اهتماماً بجماليات لغة الأشكال الأدبية الشعبية ـ فى إطار مقولة سماها (بلاغة العامية)[١٢٦] التى تشير ـ فيما يرى ـ إلى ذلك (المستوى البلاغى الرفيع الذى بلغه أسلوب العامية الفنى عندنا بحيث يستطيع أن يرسم أدق الخلجات النفسية بصور راقية مركبة ورهافة ظاهرة) [١٢٧]، وإذا كان صالح قد ربط هذه المقولة بما أسماه مرونة نسيج العامية النحوي والبلاغي من ناحية، وبما قدمه من درسٍ ـ متأنٍ إلى حد كبير ـ لتشكل العامية فى مصر يكشف ـ فيما يرى ـ ما مرت به تلك العامية من (مراحل مختلفة من النشوء والنمو والاكتمال) من ناحية ثانية ـ فإنه قد حدد ـ من ناحية ثالثة ـ عدداً من السمات الكاشفة عن بلاغة العامية ـ والتى أسماها أحياناً خصائص الأدب الشعبي ـ كاشفًا عن كيفية تحققها فى نماذج مختلفة من الإبداعات القولية الشعبية، ومبيناً عن الوظائف المتعددة التى تقوم بها تلك الخصائص فى النصوص الشعبية، ورابطاً بين فهم تلك البلاغة من ناحية، وفهم نفسية الشعب من ناحية أخرى[١٢٨].

لقد كانت مقولة بلاغة العامية لدى رشدى صالح حاملة ـ سواء فى جوهرها أو فى آليات تحقيقها نقديًا ـ لإمكانات جديرة بأن تسهم فى تأسيس فهم جديد ومختلف لدور اللغة العامية فى تأصيل المسرح العربى، ولكن نقاد الاتجاه الاجتماعى لم يلتفتوا إليها بعمق رغم أنها سبقت ـ بأكثر من عقد كامل ـ ما طرحه القط عن أدبية العامية.

(٢/٣)

برز تناول أولئك النقاد لمسألة لغة المسرح بوصفها جانبًا من جوانب التأصيل فى دعوة بعضهم إلى لغة جديدة، أو بالأحرى نمط لغوى جديد يتمثل فيما أسماه سلامة موسى لغة الشعب التى تمكن الكاتب من أن يهدم (الحاجز الذى يفصل بين الشعب والأدب)[١٢٩]. كما برز موقفهم من مسألة لغة المسرح بين العامية والفصحى فى تناولهم لمحاولة من محاولات توفيق الحكيم التجريب فى لغة المسرح لحل مشكلة ثنائية الفصحى والعامية، وهى محاولته فى مسرحية الصفقة (١٩٥٦)، والتى استهدف فيها إيجاد (لغة صحيحة لا تجافى قواعد الفصحى، وهى فى نفس الوقت، مما يمكن أن ينطقه الأشخاص ولا ينافى طبائعهم ولا جو حياتهم)[١٣٠]. وقد حدد الحكيم أهم مواصفات هذه اللغة فى أنها مكتوبة بالعامية مع انطباق قواعد الفصحى عليها فى الوقت نفسه؛ ولذلك يمكن أن تقرأ قراءات مختلفة تبعًا للهجات العربية، وقراءة أخرى طبقًا للنطق العربى الفصيح[١٣١]، ثم حدد هدفيها فى (السير نحو لغة مسرحية موحدة فى أدبنا)[١٣٢]، و (التقريب بين طبقات الشعب الواحد، وبين شعوب اللغة العربية)[١٣٣].

وتكشف نتاجات نقاد هذا الاتجاه حول تلك المسرحية[١٣٤] أن لمندور ثلاثة مواقف مختلفة من لغتها، وهو تعدد يشير إلى التردد بين رؤى مختلفة، مع عدم القدرة على الحسم بينها، بينما يشترك معه العالم فى موقف واحد من هذه المواقف الثلاثة، وإن اختلفا حول تعليل هذا الموقف، ففى المواضع المختلفة التى تناول فيها مندور لغة الصفقة[١٣٥] وصفها مرة بأنها مكتوبة باللغة الدارجة بين الطبقات المتعلمة، ولكنها مع ذلك أقرب إلى العامية منها إلى الفصحى فى كثير من ألفاظها، وقد دعم ذلك بملاحظته أن الممثلين قد أدوها بالعامية[١٣٦]، بينما رأى - فى موضع آخر - أنه من التجوز أن توصف لغة الصفقة بأنها لغة ثالثة، ثم وصفها بأنها (ليست غريبة عن اللغة العربية الفصحى غرابة تستحق معها أن تسمى باسبرانتو عربى، وإنما هى فى حقيقتها لغة عربية تكاد تكون فصحى بمفرداتها ووسائل تعبيرها ورسم أصواتها على أن يكون هذا الرسم مجرد رمز يمكن لأصحاب كل لهجة أن ينطقوا به

وفقاً للتطور الذى حدث فى اللهجة)[١٣٧].

ومن الواضح إذن أن مندور قد وصف لغة الصفقة - فى المرة الثانية - بأنها تمثل مستوى من مستويات الفصحى.

ويشترك العالم ومندور فى رؤية ثالثة ترى أن لغة الصفقة تجمع بين العامية والفصحى؛ فقد وصف مندور هذه اللغة بأن الحكيم قد حاول فيها التقريب (بين الفصحى والعامية، على نحو تتحقق معه ميزة اللغتين) [١٣٨]، وأما العالم فقد وصفها أيضًا بأنها (وسط بين الفصحى والعامية، فكلماتها فصيحة، وإن تكن قريبة من المصطلح الدارج للغة العامية، أما تراكيبها فتقترب كثيراً من اللغة العامية)[١٣٩].

وبينما استطاع العالم أن يقدم - بشيء من التفصيل - توصيفًا لبعض جوانب صياغة الحكيم لغة الصفقة[١٤٠] فإن التعليلات المختلفة التى قدمها هو ومندور حول رأيهما فى جمع لغة الصفقة بين الفصحى والعامية، ليست سوى كشف للدواعى الاجتماعية والسياسية والقومية التى لا يستند إليها حكمهما المباشر على لغة الصفقة فقط، بل أيضًا للدواعى ذاتها التى يستند إليها الخطاب فى موقف أصحابه من مسألة الفصحى والعامية لغة المسرح، وقد حاول كل منهما أن يربط هذه الدواعى المختلفة بالحاجة الجمالية التى لبتها تجربة الصفقة؛ فالعالم يصف لغة الصفقة.(بأنها قريبة من واقع الشخصية، وفيها فى الوقت نفسه فضيلة الفهم الميسر لكافة الناطقين باللغة العربية، فضلا عن الطواعية لمختلف اللهجات الإقليمية)[١٤١]. بينما يراها مندور (محاولة حية، لا بفضل المفردات أو وسائل التعبير فحسب، بل بفضل الاتجاه النفسى الذى نحسه فيها، فهو اتجاه الشعب فى تفكيره ومعتقداته، وبذلك استطاع الحكيم أن ينفذ إلى ما يجب أن تملكه لغة فن شعبى كالمسرح من ظلال وإيحاءات وشحنات عاطفية أو أحاسيس عقلية)[١٤٢].

ولا يختلف الدافع القومى لتأييد محاولة الحكيم عند مندور عنه لدى العالم؛ إذ يكادان يتفقان على أن العامية عامل من العوامل التى تعوق تحقيق وحدة العربية، واستعمال اللهجات العامية سيؤدى إلى توسيع الهوة بين الشعوب العربية، بينما تقدم تجربة الحكيم نموذجاً لغويًا لوحدة التعبير فى المسرح العربى[١٤٣].

ومن الواضح أن الدوافع الاجتماعية والسياسية والقومية هي التي دفعت كلا من العالم ومندور إلى تصور تحقيق لغة الصفقة نموذجًا للغة جديدة تجمع بين الفصحى والعامية معًا، بينما يتبدى - في درس أسلوبي معاصر - أن لغة الحكيم الثالثة هذه ليست - من الناحية النظرية - إلا مستوى من مستويات العامية، ويتدعم - هذا الرأى - بالدرس الأسلوبي التطبيقي الذي يثبت ذلك بوضوح[١٤٤].

ولم تكن الدوافع الاجتماعية والسياسية والقومية هي الدافعة لكل من مندور والعالم وحدهما إلى تشجيع تجربة الحكيم في تقديم اللغة الثالثة؛ إذ إن هذه الدوافع المختلفة كانت الأساس القار في مجمل خطاب هؤلاء النقاد؛ إذ تواترت بدرجات مختلفة لدى كل من شكرى عياد - وإلى حد ما - لدى أمير إسكندر أيضًا، واستندت عند شكرى عياد - كما عند مندور أيضًا - إلى الربط بين تغير اللغة العربية - بفصحاها وعامياتها - من ناحية، والتغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي حدثت في مرحلتي الخمسينيات والستينيات من ناحية أخرى، إذ أدت هذه التغيرات المختلفة إلى بروز تفاؤل قوى لديهما بحدوث تقارب بين الفصحى والعامية، يعتمد على التيسير في الفصحى، من ناحية، وإثراء العامية والارتفاع بها من ناحية ثانية[١٤٥]. ولعل هذا التقارب هو الذي دفع شكرى عياد إلى الدعوة إلى اعتبار العامي والفصيح (مستويين من مستويات التعبير، لا لغتين متمايزتين)[١٤٦]، وبقدر ما تشير هذه النتيجة الدالة إلى بروز منظور جديد - داخل بنية هذا الخطاب - ينظر، بمرونة، إلى الفصحى والعامية، ولا يكاد يفاضل بينهما - من حيث هما لغتان أدبيتان - فإنها كانت متجاوبة، بشكل أو بآخر، مع دعوة القط ولويس عوض إلى أدبية العامية، وعدم قصر الأدبية على الفصحى وحدها.

ويشير رصد بعض هؤلاء النقاد لحدوث تقارب بين الفصحى والعامية إلى بروز توجه لدى منتجي هذا الخطاب يبتغي إيجاد لغة خاصة بالمسرح تحقق متطلباته الجمالية من ناحية، وتُمَكِّن الجماهير من الاستفادة به من ناحية ثانية، ولعل هذا ما يفسر ما تردد لدى أكثر من ناقد من هؤلاء النقاد من إعجاب بتجارب مسرحية أخرى قامت على المزاوجة بين العامية والفصحى، دون أن تُخلَّ - تلك المزاوجة - بمهمة

المسرحية الاجتماعية[١٤٧].

ومن الممكن أن يكشف تجاوب هؤلاء النقاد مع محاولات التقريب أو الجمع بين العامية والفصحى، عن أن ذلك التقريب - لديهم - عامل من العوامل التى تؤدى إلى تأصيل المسرح العربى؛ بمعنى تثبيته وتفعيله فى المجتمع.

(٤)

يتصل خطاب التأصيل فى بعد من أهم أبعاده بالأيديولوجيا التى طرحها نقاد الاتجاه الاجتماعى فى النقد المسرحى المصرى (١٩٤٥ - ١٩٦٧) كما يتصل هذا الخطاب فى بعض جوانبه - بما طرحه دارسو الأدب الشعبى مما ينتمى ضمناً أو صراحة - إلى مجال الأيديولوجيا أيضاً، وتتشكل أيديولوجيا نقاد الاتجاه الاجتماعى من مجمل العناصر الفكرية التى بلوروها فى إطار ذهنى أقرب إلى الشمول والتماسك، قصد أن يفيد منها المجتمع المصرى فى تحقيق تقدمه، وتُكوِّن هذه العناصر - فى علاقاتها المختلفة - الأفق الذهنى الذى يحدُّ حركة الفكر لدى الجماعة أو الفئة التى تنتج الأيديولوجيا من ناحية، كما يحدد - ذلك الأفق - من ناحية ثانية - إمكانات تركيب هذه العناصر لتفى - من منظور منتجيها - بحاجات الواقع، مما يجعلها ذات طبيعة شاملة تمثل نظرة إلى العالم والكون.

وقد تعددت العناصر المسهمة فى تكوين أيديولوجيا نقاد الاتجاه الاجتماعى، وهى: العدالة الاجتماعية والاشتراكية، والحرية بجوانبها المختلفة، والتعليم، والموقف من الحضارة الأوروبية ومن التراث الفكرى العربى، ثم القومية العربية والمصرية[١٤٨].

وتتصل مسائل التأصيل - سواء فى طبيعتها أو فى دلالتها - اتصالا مباشراً بالقومية العربية والمصرية، وذلك ما يشير إلى أن خطاب التأصيل ينبغى أن يسلك فى إطار أوسع منه هو إطار خطاب القومية العربية والمصرية بوصفه عنصراً تكوينيًا من عناصر أيديولوجيا نقاد الاتجاه الاجتماعى، تلك الأيديولوجيا التى تعد - من منظور علاقتها بالواقع التاريخى - نتاجًا لوضعية الفئة أو الطبقة التى أنتجتها فى لحظة

تاريخية واجتماعية من تاريخ المجتمع الذى تنتمى إليه.

ومن المنظور السالف نلحظ أن اهتمام المفكرين المصريين بمفهوم القومية العربية قد تأخر إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية نتيجة عوامل مختلفة أهمها ، بلا ريب ، حرب فلسطين ١٩٤٨(١٤٩)، ثم اشتد هذا الاهتمام - إلى حد ما - نتيجة ثورة يوليو ١٩٥٢ ؛ إذ إن جمال عبد الناصر قد أكد فى فلسفة الثورة (أن الدائرة العربية تشكل بعداً من أبعاد تكوين مصر) (١٥٠). ولعل محاولات السلطة الناصرية تحويل حلم الوحدة العربية إلى حقيقة واقعة أن يكون أكثر العوامل التى دفعت إلى بروز مفهوم القومية العربية فى خطاب أولئك النقاد، واتخذ الاهتمام بالقومية العربية لدى أولئك النقاد سبلا مختلفة تراوحت بين السعى إلى تحديدها، والعمل على الكشف عن مقوماتها، والسعى إلى بيان صلتها الوثيقة بالاشتراكية، وهذه الصور المختلفة تشير إلى إدراك منتجى هذه الأيديولوجيا الأهمية القصوى التى تمثلها القومية العربية بوصفها - من ناحية - مرتكزاً تنهض عليه محاولة تحقيق الوحدة العربية، وبوصفها - أى القومية - نتيجة من نتائج تحقيق التأصيل من ناحية ثانية، وتلك الناحية الثانية هى التى تصل خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعى بخطاب دارسى الأدب الشعبى.

ولعل أشمل تعريف للقومية قد قدمه شكرى عياد فى سياق رفضه لرأى برنارد لويس الذى كان يرى أن المعنى القومى لكلمة عربى قد ظهر فى العصر الحديث متأثراً بمفاهيم الحضارة الغربية، فعقّب شكرى عياد بالقول إن (الأقرب إلى الصواب أن يقال إن مفهوم القومية بوصفه مفهوماً للوحدات البشرية أكثر تعقيداً من أى مفهوم سابق، إذ تدخل فى تكوينه عناصر الجنس والدين واللغة والبيئة الجغرافية والنظام الاقتصادى، دون أن تشترط فيه سلامة كل عنصر من هذه العناصر على حدته، وهو مفهوم حديث بطبيعته فى الشرق والغرب على السواء، وهو المفهوم الذى تكتمل بتحقيقه وحدة الحضارة أكثر من أى مفهوم سابق للجماعة البشرية كالقبيلة أو المملكة أو الإمبراطورية)(١٥١) .

وإذا كان شكرى عياد قد أكد أن القومية أساس من أسس تحقيق وحدة الحضارة فإنه أخذ يدلل على أن الجماعة العربية كانت تتحرك - منذ بداية العصر الحديث -

حركة دالة على توتر وعيها بالقومية دون أن ينفى هذا وجود صراعات داخلها[١٥٢].

ولم يبعد البحث عن (صفات العرب الحضارية)[١٥٣] الذى قام به الشوباشى عن الارتباط بتحديد بعض عناصر القومية العربية، من ناحية، والكشف عن الإسهام العربى فى الحضارة الأوروبية، من ناحية ثانية، وإذا كان الشوباشى قد انتهى إلى أن أهم ما يميز حياة العرب - فى العصور الوسطى - هو سيادة قيمة حرية الفكر، ثم كشف عن تأثير هذه القيمة فى الحضارة الأوروبية[١٥٤] - فإن مسعاه هذا لم ينفصل عن تأكيده أهمية حرية الفكر تأكيداً يصل بين حرية الفكر من ناحية، وتحقيق الازدهار، ومن ثم الحضارة، من ناحية ثانية[١٥٥].

ولعل النقاش أن يكون من أكثر نقاد هذا الاتجاه اهتماماً بتناول القومية العربية وعلاقتها بالاشتراكية، ودورهما معاً فى تحقيق الوحدة العربية[١٥٦]. ورغم أن النقاش لم يقم - فيما لدينا من نصوص - بتحديد عناصر القومية العربية، فإنه قد سعى - منذ فترة مبكرة فى سنوات الخمسينيات إلى أن يكشف فعالية فكرة القومية العربية فى مصر ودورها فى (تشكيل المجتمع بأوضاعه وعقائده)[١٥٧]. ولذلك جعل من أهداف كتابه «فى أزمة الثقافة المصرية» (١٩٥٨)[١٥٨] (أن يشرح الظروف التى ظهرت فيها فكرة القومية العربية والظروف التى جعلت منها عنصراً حيّا سوف يلعب دوره الكبير فى المستقبل عن طريق علمى واضح)[١٥٩].

ولقد ارتبطت القومية العربية فى أيديولوجيا هؤلاء النقاد بالسعى إلى تحقيق التقدم - أو الخلاص بتعبير النقاش - إذ عدّ النقاش القومية العربية والاشتراكية جناحى الثورة العربية ، اللذين تنطلق بهما (لتحقيق أهدافها فى تغيير الواقع الاجتماعى والفكرى لقلب حضارتنا بوجهيها المادى والمعنوى)[١٦٠]، بينما جعل محمود أمين العالم من الارتباط بين الانتقال إلى تحقيق الاشتراكية فى مصر وحركة التوحيد القومى العربى سمة من السمات المميزة لتجربة الاشتراكية فى مصر[١٦١]. وإن كان قد جعل من تحقيق الاشتراكية المدخل الحيوى للوحدة العربية؛ إذ إن (البناء الاشتراكى فى بلادنا هو البعد الاجتماعى الأساسى لحركة التوحيد القومى، فالوحدة العربية لا تتحقق بالعواطف القومية وحدها، وإنما بالتحرر الوطنى والتحرر

الاقتصادى والتحرر الاجتماعى، وهكذا تصبح الاشتراكية عندنا معنى من معانى الوحدة العربية الشاملة) (١٦٢).

وليس هذا الربط بين القومية العربية، من ناحية، والاشتراكية من ناحية ثانية، والوحدة العربية – بوصفها نتاجاً للقومية العربية والاشتراكية ـ من ناحية ثالثة ـ ليس هذا سوى تجاوب مع ما كانت تنادى به السلطة من دعوة إلى الوحدة العربية مع التأكيد على أسبقية تحقيق الاشتراكية(١٦٣).

ولكن التوجه نحو القومية العربية لدى منتجى هذه الأيديولوجيا كان يقابل بتوجه آخر نحو القومية المصرية أو الوطنية المصرية(١٦٤)، وهذا ما برز بوضوح لدى لويس عوض بصفة خاصة، ويستند هذا التوجه لدى لويس عوض إلى أن القومية بوصفها مفهوماً دالاً على مجموعة من الملامح التى تميز جماعة بشرية عن غيرها من الجماعات(١٦٥) لا تتناقض مع التوجه نحو الإنسانية بعمومها(١٦٦).

(٤/٢)

إن احتلال القومية العربية مكاناً بارزاً فى أيديولوجيا النقاد الاجتماعيين كان سبباً من الأسباب التى جعلت خطابهم يتصل بخطاب دارسى الأدب الشعبى، وكان ذلك الاتصال بين هذين الخطابين دالا على مسعى مشترك من منتجيهما إلى تحقيق التأصيل بوصفه سبيلا لتحقيق القومية التى تُفضى بدورها إلى تحقيق الهوية العربية فى الإبداعات الجمالية، ومن اللافت أن اهتمام دارسى الأدب الشعبى بالأبعاد القومية المختلفة فيه قد سبق ـ تاريخيًا ـ اهتمام نقاد الاتجاه الاجتماعى، ثم توازى الاهتمامان، فيما بعد، ليتحقق التلاقى بينهما، فمن فترة مبكرة ـ فى تاريخ دراسات الأدب الشعبى فى مصر ـ حمل ذلك الأدب اسم الأدب القومى، وكان الدافع القومى فاعلا فى توجه بعض رواده إلى دراسة نصوصه، وإدخالها فى دائرة الأدب العربى المعترف به لدى المثقفين، وذلك لنقض ما ردده عدد من المستشرقين عن قصور العقلية العربية وولوعها بالجزئيات دون الكليات، مما يفسر ـ لدى أولئك البعض ـ عدم نشأة القصص والمسرح لدى العرب، فكان مسعى دارسى الأدب الشعبى ـ أمثال فؤاد حسنين وفاروق

خورشيد ـ إلى وضع القصص الشعبى والسير الشعبية فى إطار الأدب العربى سبيلا من سبل نقض النظرة الاستشراقية إلى طبيعة الإبداع العربى[١٦٧].

ومن اللافت أيضاً أن عدداً من دارسى الأشكال الشعبية التى يمكن أن تعد أساساً ملائماً لتأصيل المسرح العربى، قد عنوا عناية واضحة بإبراز تجليات التوجهات القومية فى تلك الأشكال ، وبدت تلك التجليات واضحة فى دراسات عبد الحميد يونس وفاروق خورشيد ومحمود ذهنى للسيرة الشعبية بصفة خاصة، ومن الواضح أن اهتمامهم بدرس تلك التجليات إنما كان ينطلق من النظر إلى الإبداعات الشعبية بوصفها تعبيراً عن الجماعة العربية، وهذا ما قاد عبد الحميد يونس ـ فى دراسته للهلالية على سبيل المثال ـ إلى الكشف عن فعالية (القومية المصرية ذات الطابع العربى)[١٦٨] فى السيرة الهلالية؛ حيث كشف عن احتفاظها (بالطابع القومى العام الذى يسم جميع الآثار الجماعية بميسمه)[١٦٩]، وبيّن أن (بقاء الخطوط البارزة للسيرة الهلالية على حالها؛ إنما يعنى مسايرة هذه الخطوط للروح القومية المصرية)[١٧٠]. وأخذ يكشف عن تجليات تلك الروح القومية المصرية فى أحداث السيرة ووقائعها المختلفة، حيث بدت تجليات تلك الروح ماثلة ـ عبر تحليل يونس ـ فى المضامين والمحتويات الفكرية الشعورية ذات الطبيعة الجمعية للسيرة، دون أن يخلو تحليله من إبراز لتأثيرات هذه التجليات فى بعض جوانب التشكيل الجمالى للسيرة؛ وخاصة ما يتعلق ببناء بعض الشخصيات الرئيسية[١٧١].

وقد تحقق بحث مشابه عن تجليات الروح القومية فى السير الشعبية العربية لدى فاروق خورشيد ومحمود ذهنى من منطلق أن هذه السير تعبير عن ضمير الشعب العربى أو ضمير الجماعة العربية، وهذا ما جعل دراسة هذه السير نقطة التقائنا ـ فيما يرى خورشيد ـ (بمعنى الحضارة لدى أمتنا، والمعبر الذى يقودنا إلى التعرف على نفسية العربى فى مختلف العصور وتحت مختلف الظروف)[١٧٢]. وقد اقترن ذلك المنطلق الذى يلح على المضمون الاجتماعى للسير الشعبية العربية بمسعى خورشيد إلى الكشف عن التجليات الإبداعية التشكيلية التى تتبدى فى تلك السير؛ إذ أصبحت وسائل التشكيل الجمالى فيها إبداعاً مقصوداً أنتجه منتجو هذه السير حيث اصطفوا من

(القوالب والأبطال ما يلائم القضية التى يدافعون عنها، ثم يقدمون فيها عملا له تقاليده الفنية الناضجة المتبلورة)[١٧٣].

إن النظر إلى الأشكال الأدبية الشعبية - وأهمها السيرة الشعبية - لدى دارسى الأدب الشعبى بوصفها تعبيراً عن الروح القومية العربية، كان يفضى إلى وضع لبنة دالة فى مشروع تأصيل الأنواع الأدبية الحديثة؛ إذ إن عكس تلك الأشكال للروح القومية يجعل من استلهام كتَّاب الأنواع الأدبية الحديثة لها سبيلا من أبرز السبل إلى تأصيل تلك الأنواع فى الأدب والمجتمع العربى الحديث؛ إذ تتحول نصوص الأدب الشعبى وأشكاله وظواهره الجمالية إلى مادة خام يعيد كاتب الأنواع الأدبية الحديثة تشكيلها واستثمار ما تنطوى عليه من قيم جمالية جماعية فى تشكيل جماليات الأنواع الحديثة، مما يفضى - من ناحية - إلى تأصيل الأنواع الجديدة، ويحقق - من ناحية ثانية - الصبغة القومية التى تعدُّ - بدورها - دالا على تحقق الهوية العربية لتلك الأنواع، وقد تجلى ذلك المسعى لدى كثير من النقاد الاجتماعيين؛ فمندور، على سبيل المثال، كان يجعل من الأدب الشعبى العربى أساساً من أسس القومية العربية، ويجعل من دراسة نصوصه فى مختلف البلدان العربية، وسيلة كاشفة عن عدم وجود فروق جوهرية بين أقاليم الوطن العربى[١٧٤]، وبذا فإن استلهام نصوص الأدب الشعبى وأشكاله المختلفة سيؤدى إلى تأصيل الأنواع الأدبية الحديثة، وليس ما تبدى لدى عدد من أولئك النقاد من تصور أن الإبداعات الشعبية هى المادة الخام التى تتيح للكاتب المسرحى الذى يستلهمها إمكانية تقديم مضمون شعبى أو روح شعبى يعبر به (عن بلاده وشعبه تعبيراً شاملا)[١٧٥] - ليس هذا إلا تجلٍ من تجليات القومية فى مسألة التأصيل.

(٥)

توقفت هذه الدراسة عند التأثيرات المختلفة التى مارستها دراسات الأدب الشعبى على النقد المسرحى الاجتماعى المصرى (١٩٤٥-١٩٦٧) فيما يتعلق بخطاب التأصيل، وقد مثلت المرحلة من ١٩٤٥ إلى ١٩٦٧ مرحلة نشأة العلاقة الفعالة بين هذين النمطين المعرفيين المختلفين إلى حدٍّ كبير.

وقد كشف التحليل - فى فقراته المختلفة - عن جوانب التأثير التى تجلت فى سبق دراسات الأدب الشعبى إلى طرح بعض الصيغ والمقولات النقدية التى أفادت نقاد المسرح الاجتماعيين، كما كشفت عن الجوانب التى لم يستطع نقاد المسرح الاجتماعيون الإفادة فيها من منجزات دراسات الأدب الشعبى، ويبدو أن السبب الأساسى - فى ذلك - يتمثل فى انطلاقهم من تصور أن الأشكال المسرحية النموذجية إن هى إلا أشكال أوروبية، أو متبلورة فى إطار الثقافة الأوروبية، واللافت أن عدداً من دارسى الأنواع الأدبية الحديثة فى الأدب العربى كانوا ينطلقون - فى فترة معاصرة لأولئك النقاد - من التصور ذاته[١٧٦].

وإذا كنا قد توقفنا عند عام ١٩٦٧ فذلك لأن مرحلة ما بعد ١٩٦٧ تشكل مرحلة جديدة فى تاريخ المجتمع العربى الحديث؛ إذ فرضت هزيمة يونيو ١٩٦٧ على الجماعة العربية أن تعيد تأمل واقعها وماضيها /تراثها مرة أخرى بحثًا عن أسباب الهزيمة، وسعيًا إلى اكتشاف كل ما يمكن أن يساعدها فى تحقيق تماسكها بما يجعلها قادرة على تجاوز لحظات الهزيمة، ولعل الجماعة العربية فى مسعاها ذلك، قد تيقنت من أنها فى حاجة إلى إعادة النظر فى تراثها الشعبى لتكشف عن الإمكانات التى يحملها بوصفه مقومًا من أهم مقومات القومية، والتى تتيح له أن يقدم لها ما يساعد فى تحقيق تماسكها أمام الآخر، وقد ارتبط ذلك المسعى بمتغيرات ثقافية متعددة، وقد أسفر ذلك المسعى عن اشتداد تيار الكتابات المسرحية التى حاول أصحابها تمثل المنجزات الإبداعية الشعبية، وهذا ما تمثله كتابات نجيب سرور، ومحمود دياب، ويسرى الجندى، وبعض أعمال عبد العزيز حمودة وفوزى فهمى وغيرهم، كما برز تحول واضح فى دراسات الأدب الشعبى ظهر فى أكثر من جانب منها؛ إعطاء اهتمام أوفى بدراسة الظواهر الأدائية والشفاهية، والتحليل الساعى - باستخدام أدوات نقدية جديدة - إلى اكتشاف جماليات الأشكال الشعبية، وتركز الاهتمام حول بعض الأشكال الشعبية الأدائية المتصلة بالظواهر والأشكال المسرحية المختلفة، بينما أخذ المسرح العربى وكتّابه يتعرفان على عدد من الأشكال المسرحية الأوروبية وغير الأوروبية، غير الرسمية، مما كشف عن تنوع الأشكال المسرحية وعدم اقتصارها على ذلك

الشكل القائم على الصيغة الأرسطية فى تجلياتها المختلفة.

ولعل تفاعل هذه الجوانب الثلاثة السابقة هو الذى نقل مسألة التأصيل بجانبيها الإبداعى والنقدى إلى تمثل فنون الفرجة الشعبية فى الكتابات والإبداعات المسرحية، من ناحية، والتعامل معها نقديًا بوصفها أشكالا مسرحية تختلف عن الشكل الرسمى ذى الأساس الأرسطى من ناحية ثانية.

وتحتاج مرحلة ما بعد ١٩٦٧ درسًا آخر يكشف عن تحولات ظاهرة التأصيل فى جانبيها الإبداعى والنقدى.

الهوامش

١- اهتمت دراسات الأدب العربى الحديث، والتى قويت فى الجامعة بعد الحرب العالمية الثانية، بكشف بعض تأثيرات التراث والأدب الشعبى فى بعض أشكال الرواية والمسرحية، ولكن غلب على أصحاب هذه الدراسات التهوين من دور تلك المؤثرات الشعبية فى نصوص الروايات والمسرحيات الحديثة، انظر على سبيل المثال :

- عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية فى مصر (١٨٧٠-١٩٣٨) ، الطبعة الرابعة، دار المعارف ١٩٨٣ ، ص-ص ١٥٢ - ١٥٨ حيث يكشف عن تأثير الأدب الشعبى فى العقدة فى روايات التسلية والترفيه. وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام ١٩٦٣ .

- محمد يوسف نجم: المسرحية فى الأدب العربى الحديث (١٨٤٧-١٩١٤)، الطبعة الثالثة، دار الثقافة، بيروت ١٩٨٠، ص-ص ٣٦٦-٣٨٣، حيث يدرس المسرحيات المستمدة من ألف ليلة وليلة والتراث الشعبى، وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام ١٩٥٦ .

٢- شكرى عياد: الرؤيا المقيدة: دراسات فى التفسير الحضارى للأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، ص ٢٨ .

٣- انظر: محمد المديونى: إشكاليات تأصيل المسرح العربى، المجمع التونسى للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس ١٩٩٣، ص ١٣٤ .

٤- حول هذه المسألة يمكن مراجعة عدة دراسات ، من أهمها فيما نرى:

- على الراعى: فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى، كتاب الهلال، عدد سبتمبر ١٩٧١ .

- أحمد شمس الدين الحجاجى: المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث، كتاب الهلال، عدد أكتوبر ١٩٩٥، ص-ص ١١-٤٦، حيث يحلل العناصر الجمالية المختلفة المشكلة لفنون الفرجة الشعبية العربية، ثم يأخذ فى دراسة كيفيات تجلى

هذه العناصر في النصوص المسرحية العربية الأولى، وأما بقية الكتاب فهي تحليل لتجليات عناصر فنون الفرجة الشعبية في نصوص المسرح الشعري العربي الحديث والمعاصر، وتعد هذه الدراسة - فيما نرى - أوفى دراسة عن آليات التأصيل في نصوص المسرح الشعري العربي.

٥- شكري عياد: الرؤيا المقيدة، مرجع سابق، ص ٢٨ . ونشير إلى أننا سنتوقف أمام الأصول الشعبية فقط.

٦- انظر: علي شلش: اتجاهات الأدب ومعاركه في المجلات الأدبية في مصر (١٩٣٩-١٩٥٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١، ص ١٠٣ .

٧- انظر مقدمة أحمد مرسي لكتاب عبد الحميد يونس، دفاع عن الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣، ص ٣ .

٨- انظر مقدمة أحمد ضيف لكتاب: تاريخ أدب الشعب، نشأته، تطوراته، أعلامه، تأليف حسين مظلوم رياض ومصطفى محمد الصباحي، مطبعة السعادة، يناير ١٩٣٦، ص ط من المقدمة.

٩- أحمد ضيف، المرجع السابق، ص ز من المقدمة.

١٠- انظر كتاب تاريخ أدب الشعب، حيث درس المؤلفان فن الزجل ومثلا له بنصوص معلومة القائل أو مجهولة القائل.

١١- أحمد مرسي: مقدمته لكتاب دفاع عن الفولكلور، مرجع سابق، ص ٥٤ .

١٢- انظر: علي شلش: اتجاهات الأدب ومعاركه في المجلات الأدبية في مصر، مرجع سابق، ص. ص١٠٣ - ١٠٤ .

١٣- أحمد رشدي صالح: تطور الفولكلور العربي في مصر، مجلة الطليعة، عدد نوفمبر ١٩٦٧، ص ٦٩ . والمقال يحتل الصفحات ٦٩-٧٥ .

١٤- انظر: محمد الجوهري: علم الفولكلور، الجزء الأول، الأسس النظرية والمنهجية، الطبعة الرابعة، دار المعارف ١٩٨١، ص ١٤٢، ١٦٩ .

١٥– أصدر مركز الفنون الشعبية عددين من دورية الفنون الشعبية عامى ١٩٥٩ و١٩٦٠، ثم أخذت تصدر بطريقة منتظمة فى النصف الثانى من الستينيات.

١٦– ينبغى أن نوضح أننا نشير إلى تاريخ تقديم الدراسات الجامعية إذا كانت قد نشرت قبل ١٩٦٧ .

١٧– انظر: شكرى عياد: البطل فى الأدب والأساطير، الطبعة الثانية، دار المعرفة، القاهرة ، ١٩٧١، مواضع متفرقة من ص ـ ص ٨٩ – ١٣٥ .

١٨– من هذه الدراسات : الزجل فى الأندلس، لعبد العزيز الأهوانى، (١٩٥٧)، والشعر الشعبى العربى لحسين نصار (١٩٦٢) . وكذا الفصول التى خصصها أحمد رشدى صالح للزجل وغيره من أشكال الشعر الشعبى، وذلك فى دراسته فنون الأدب الشعبى الصادرة عام ١٩٥٦ .

١٩– حول هذه الإسهامات المختلفة يمكن مراجعة المصادر التالية:

– على شلش: اتجاهات الأدب ومعاركه فى المجلات الأدبية فى مصر (١٩٣٩ – ١٩٥٢)، مرجع سابق، ص ١٠٣، ١٠٤ .

– أحمد رشدى صالح: تطور الفولكلور العربى فى مصر، مجلة الطليعة، عدد نوفمبر ١٩٦٧، ص ـ ص ٦٩ –٧٥ .

– محمد الجوهرى : علم الفولكلور، الجزء الأول، مرجع سابق، ص ـ ص٢٠٠ – ٢٠٧ .

٢٠– انظر – على سبيل المثال – عبد الحميد يونس: الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٦، ص ـ ص ١٥٢ – ١٥٤ .

٢١– فؤاد حسنين: قصصنا الشعبى، الطبعة الأولى، دار الفكر العربى، ١٩٤٧، ص ٩٧، ويجدر بنا أن نشير إلى أن كل العبارات والجمل التى وضعناها بين الأقواس فى هذه الفقرة من دراستنا قد وردت فى كتاب حسنين فى عدد من الصفحات التى درس فيها نصوص خيال الظل، وهى الصفحات: ٧٨، ٨١، ٨٢، ١٠٤ . وقد

درس حسنين نصوص خيال الظل فى الصفحات ٧٨ – ١١٨ .

٢٢– على الراعى: المسرح فى الوطن العربى، سلسلة عالم المعرفة، للمجلس الوطنى للعلوم والفنون والآداب، الكويت ، يناير ١٩٨٠، ص ٩٤ .

٢٣– على الراعى: المرجع السابق، ص ٩٣، ونشير إلى أن الأقواس داخل الاقتباس المنقول هكذا فى الأصل.

٢٤– انظر: يوسف إدريس: نحو مسرح عربى، لا مكان للطبع، ١٩٧٤، والجدير بالملاحظة أن المقالات التى قدمت دعوة إدريس إلى مسرح مصرى، قد نشرت للمرة الأولى بمجلة الكاتب أعداد يناير، وفبراير، ومارس ١٩٦٤ تحت عنوان «نحو مسرح مصرى».

٢٥– حول هذا الاتجاه يمكن مراجعة دراستنا: خطاب النقد المسرحى التفسيرى عند شوقى ضيف: الصيغ والعمليات النقدية ، المنشورة فى هذا الكتاب.

٢٦– حول مواقف اتجاهات النقد الماركسى من مسألة العلاقة بين البنيتين التحتية والفوقية، يمكن مراجعة دراسة تيرى إيجلتون: الماركسية والنقد الأدبى، ترجمة جابر عصفور، فصول ، المجلد الخامس، العدد الثالث، يونيه ١٩٨٥، ص ـ ص ٢٠ – ٤٣ .

٢٧– حول موقف هؤلاء النقاد من التأسيس و التجريب انظر: سامى سليمان أحمد: الخطاب النقدى والأيديولوجيا: دراسة للنقد المسرحى عند نقاد الاتجاه الاجتماعى فى مصر (١٩٤٥ – ١٩٦٧)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٢ .

٢٨– انظر، عبد الفتاح البارودى: مشكلة المسرح فى العهد الجديد، مجلة الثقافة، عدد ٢٩ سبتمبر ١٩٥٢ ، وانظر أيضاً مقالته : رسالة المسرح فى العهد الجديد، مجلة الثقافة، عدد ٢٠ أكتوبر ١٩٥٢ .

٢٩– انظر، زكى طليمات: أ– مفاهيم مسرحية للمناقشة : هل بدأ المسرح العربى بداية خاطئة، مجلة المجلة عدد يناير ١٩٦٧، ص ـ ص ٥٦ – ٦١ .

ب- مفاهيم مسرحية للمناقشة ، مجلة المجلة، عدد مايو ١٩٦٧، ص- ص ٢٩ - ٣٥ .

٣٠- انظر: زكى طليمات: مفاهيم مسرحية للمناقشة: هل بدأ المسرح العربى بداية خاطئة، مجلة المجلة، عدد يناير ١٩٦٧، ص ٥٧ .

٣١- محمد المديونى: إشكاليات تأصيل المسرح العربى، ص- ص ١٣٤ - ١٣٥ .

٣٢- انظر: سامى سليمان أحمد: الخطاب النقدى والأيديولوجيا ، فصل ماهية المسرح، ص- ص ١٨٣ - ٢٧٦ .

٣٣- انظر: رجاء النقاش: فى أضواء المسرح، دار المعارف ١٩٦٥، ص- ص ٩١ - ٩٢ .

٣٤- لويس عوض: بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ١٣ من المقدمة. والجدير بالذكر هنا أن الطبعة الأولى من هذا الديوان قد صدرت سنة ١٩٤٧ .

٣٥- أحمد رشدى صالح: الأدب الشعبى، الطبعة الثالثة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧١، ص ٢١ . وقد صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٥٤ .

٣٦- عبد الحميد يونس: الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى، مطبعة جامعة القاهرة ١٩٥٦، ص ٤ من التمهيد.

٣٧- عبد الحميد يونس: خيال الظل، المكتبة الثقافية، عدد ١٢٨ ، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣، ص- ص ٦-٧ .

٣٨- رجاء النقاش: فى أضواء المسرح، سلسلة اقرأ، دار المعارف، ١٩٦٥، ص ٨٥ .

٣٩- رجاء النقاش: المرجع السابق ص ٨٥ .

٤٠- كان من الطبيعى أن يواجه نقاد الجيل الأول، خاصة، السؤال عن غياب المسرح عن الأدب العربى القديم، وقد تعددت إجاباتهم، فرأى مندور أن السبب يرجع إلى غلبة الخطابية والنغمة الحسية على الشعر العربى، بالإضافة إلى التعارض بين الديانة اليونانية التى تقوم على تعدد الآلهة وبين الإسلام.

– انظر مندور: مسرحيات شوقى، طبع نهضة مصر، دون تاريخ ص. ص ٣ – ١٣ .

– مندور: المسرح: الطبعة الثالثة، دار المعارف، ١٩٨١، ص. ص ١٤ – ١٩ .

– ورأى لويس عوض أن العقلية المصرية عقلية تسيطر عليها الحاسة الملحمية التى تميز بحدة بين الخير والشر، وبذا تبتعد عن أن تكون عقلية درامية ترى التناقضات فى الأشياء والظواهر. انظر لويس عوض: المسرح المصرى، دار إيزيس للطباعة ١٩٥٤، مواضع مختلفة.

– على حين رأى زكى طليمات – فى فترة متأخرة – أن أسباب عدم قيام المسرح فى الأدب والمجتمع هى: افتقاد الشعر العربى القديم وحدة الموضوع التى هى العنصر الأساسى – عند طليمات – الذى يجب تحققه فى المسرحية، وغلبة الأسلوب التقريرى، أسلوب السرد والحكى على الأدب العربى القديم، بينما يقوم المسرح على أسلوب الحوار، وغلبة الأهداف الوعظية المباشرة من وعد ووعيد، أو ترغيب وترهيب على القصص العربية القديمة مكتوبة كانت أم شفاهية، بينما يسعى المسرح – بطريقة غير مباشرة – إلى تحقيق أهداف مختلفة.

– انظر زكى طليمات: مفاهيم مسرحية للمناقشة ، مرجع سابق.

– وأما الشوباشى فهو يؤكد عدم حاجة العرب القدماء إلى المسرح لسببين هما: إن المسرح لدى الإغريق كان وسيلة لتجسيد آلهتهم، ولم يكن العرب يحتاجون إليه؛ لأن أدبهم كان يعكس واقعهم ويجسده، وتشبث العرب واعتزازهم بتراثهم الأدبى، مما جعل المعلقات تستأثر بعقولهم.

– انظر: محمد مفيد الشوباشى: العرب والحضارة الأوربية، المكتبة الثقافية عدد ٤٣، أغسطس ١٩٦١، ص. ص ٨٠ ـ ٨١ .

ـ ودون الخوض فى هذه المسألة تكفى الإحالة إلى بعض التفسيرات الاجتماعية لظاهرة غياب المسرح من الأدب والمجتمع العربى ما قبل الحديث؛ فثمة التفسير الذى قدمه أحمد شمس الدين الحجاجى، ويرتكز فيه على أن الفن حاجة، وأن الحاجة إلى المسرح فى المجتمع العربى لم تتبلور إلا فى منتصف القرن التاسع

عشر، انظر كتابه: العرب وفن المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥ . بينما قدم عبد المنعم تليمة تفسيراً آخر - من منطلق نظرية الانعكاس - يقوم على أن نشأة الفنون، والأنواع الأدبية، ترتبط بتلبية الحاجات الاجتماعية والجمالية للطبقات الاجتماعية، فى مجتمع ما، وفى لحظة تاريخية محددة ، ومن هنا ظهر المسرح العربى فى منتصف القرن الماضى حين تبلورت تلك الحاجات الجمالية الاجتماعية. انظر: عبد المنعم تليمة: النقد العربى الحديث، المدخل وعنوانه : النقد العربى الحديث بحث فى الأصول والاتجاهات والمناهج، ص ـ ص ٤٧٩ - ٤٩٠، دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٩٨٤ .

٤١- انظر - على سبيل المثال - رجاء النقاش: فى أضواء المسرح، ص ـ ص ٨٤ - ٨٩، حيث يقرر فى نقده لمسرحية ألفريد فرج حلاق بغداد، أن (المسرح ليس موجوداً بشكله الاصطلاحى المعروف ولكن عناصره موجودة ومتوافرة بكثرة) ص ٨٤، والأقواس الداخلية للنقاش، وبتحليل مقالاته لا يجد القارئ أى تحديد لهذه العناصر سوى إشارة وحيدة إلى (وجود عنصر الحدوتة) ص ٨٦ فى حكايات ألف ليلة وليلة والجاحظ التى اعتمد عليها ألفريد فرج فى مسرحيته هذه.

٤٢- انظر على سبيل المثال - مندور: المسرح: ص ـ ص ٢٠ -٢٦، حيث يتناول خيال الظل والقراقوز، ويراوح بين وصف خيال الظل بأنه بابات أو مسرحيات أو تمثيليات، ويتناول عنصر الحوار فيها، لكنه يخرجها - مع هذا - من فن الأدب التمثيلى أو فن المسرح لأنها لا تنتمى إلى التراث الفصيح.

٤٣- زكى طليمات: مفاهيم مسرحية للمناقشة: هل بدأ المسرح العربى بداية خاطئة، المجلة يناير ١٩٦٧، ص ٦٠ .

٤٤- انظر المقال السابق، وينبغى الإشارة إلى أن طليمات فى مقاله الثانى، قد أشار إلى أن التعازى الشيعية تعد لوناً من هذه الألوان التمثيلية، وإن لم يحددها بذلك الاسم؛ إذ وصفها بـ (ألوان الدعاية المذهبية لأهل الشيعة) ص ٣٥ .

٤٥- انظر المرجع السابق.

٤٦- انظر، يوسف إدريس: نحو مسرح عربى، مرجع سابق.

٤٧- زكى طليمات: مفاهيم مسرحية للمناقشة، مرجع سابق، ص ٥٨ .

٤٨- انظر المرجع السابق.

٤٩- انظر درساً لهذه الصيغ فى دراستنا: الخطاب النقدى والأيديولوجيا، فصل مهمة المسرح، مرجع سابق، ص ـ ص ٦٣ - ١١١ .

٥٠- انظر، عبد الفتاح البارودى: رسالة المسرح فى العهد الجديد، مجلة الثقافة ، عدد ٢٠ أكتوبر ١٩٥٢، ص ـ ص ٣١ - ٣٥ .

٥١- انظر الخطاب النقدى والأيديولوجيا، مرجع سابق، ص ـ ص ٢١٠ ـ ٢١١ .

٥٢- يمكن القول إنه بعد ثورة ١٩٥٢ برز تيار قوى فى الأدب والنقد المصرى يدعو إلى أن تكون الإبداعات المصرية معبرة عن المجتمع أو الواقع المصرى، وهذا ما تجلى لدى الاتجاهات الواقعية فى الإبداع الأدبى، والاتجاهات الاجتماعية فى النقد، ومن هنا لم تكن دعوة إدريس سوى بلورة للتوجه الأساسى فى ذلك التيار.

٥٣- انظر: محمد مندور،معارك أدبية، طبعة نهضة مصر ١٩٨٨، ص ـ ص ١٩٦ ـ ١٩٧ . وانظر أيضًا: رجاء النقاش: المسرح والثورة، مجلة الكاتب، عدد يوليو ١٩٦٤، ص ١٥٤ . عبد القادر القط: قضايا ومواقف، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١، مقال قوميتنا فى الأدب ص ١٣٣ - ١٣٧ وقد نشر المقال للمرة الأولى فى أحد أعداد جريدة الأهرام عام ١٩٦٥ .

٥٤- انظر مقدمة أحمد ضيف لكتاب تاريخ أدب الشعب المشار إليه فى هوامش سابقة.

٥٥- انظر: سهير القلماوى، ألف ليلة وليلة، مكتبة المعارف، القاهرة، ١٩٤٣ .

٥٦- أحمد رشدى صالح: الأدب الشعبى، مرجع سابق، ص ٢٩ .

٥٧- أحمد رشدى صالح: الأدب الشعبى، مرجع سابق، ص ٢٩ .

٥٨- عبد الحميد يونس: الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى، مرجع سابق، ص ٤ .

٥٩- عبد الحميد يونس: المرجع السابق ص ٤ .

٦٠- انظر: عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور، مرجع سابق، مقال الأدب الشعبى: مقوماته ووظائفه، ص ـ ص ١٠٣ - ١١٧، حيث يفرق ص ١٠٦، ١٠٧ بين نمطين من الوجدان، هما الوجدان الفردى والوجدان الجمعى، وهو يقيم تلك التفرقة على أساس التفريق بين علم النفس الفردى وعلم النفس الجمعى، ويجدر أن نلحظ أن هذا المقال كان فى الأصل محاضرة ألقاها يونس بكلية اللغة العربية بالأزهر عام ١٩٦٥ ، كما أن تفرقته بين علم النفس الفردى وعلم النفس الجمعى لها تجليات متعددة فى دراسته الهلالية.. سواء فى التمهيد أو فى متن الدراسة.

٦١- عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور، مرجع سابق، ص ١٠٨ .

٦٢- انظر، فاروق خورشيد: فى الرواية العربية، عصر التجميع، الطبعة الثالثة، دار الشروق القاهرة - بيروت ١٩٨٣، ص ١٥، ١٩، ٧٤، ٨٩، حيث تتكرر فيها تجليات هذه الصيغة ، وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام ١٩٥٩ .

٦٣- عبد القادر القط: قضايا ومواقف ، مرجع سابق، ص ١٣٣ .

٦٤- عبد القادر القط: المرجع السابق، ص ١٣٤ .

٦٥- نفس المرجع والصفحة.

٦٦- نفسه، ص ـ ص ١٣٣ ـ ١٣٤ .

٦٧- انظر: مندور: معارك أدبية، مرجع سابق، ص ـ ص ١٩٦ ـ ١٩٧ .

٦٨- عبد القادر القط: قضايا ومواقف، ص ـ ص ١٣٦ ـ١٣٧ .

٦٩- حول هذه النقطة: انظر: يورى سوكولوف: الفولكلور: قضاياه وتاريخه، ترجمة حلمى شعراوى وعبد الحميد حواس، مراجعة وتقديم عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١، ص ٦٥ - ٧١ . ونشير إلى أن كل

المصطلحات التى وضعناها بين قوسين فى المتن قد وردت فى الصفحات المشار إليها من كتاب سوكولوف.

٧٠- حول معنى هذا المصطلح فى النقد المسرحى الرومانسى الأوروبى، انظر:

Daniel, Barry: Revolution in the Theatre: French Romantic Theories – of Drama, London, 1983, p 25.

- Meister, Charles: Dramatic Criticism: A History, London 1985, pp 95 - 96.

٧١- رجاء النقاش: فى أضواء المسرح، مرجع سابق، ص ٩١، والأقواس داخل النص المنقول هكذا فى متن النقاش.

٧٢- شكرى عياد: تجارب فى الأدب والنقد، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٧، ص ٢٣، ٢٤ .

٧٣- يقول شكرى عياد فى فقرة دالة تعد استكمالا للفقرة التى اقتبسناها فى المتن: (فهل يمكننا أن نستعير القواعد التى وضعتها هذه المذاهب دون أن نستعير النظرة التى بنيت عليها المذاهب نفسها، وهى نظرة قد لا توافق كياننا النفسى، ولا تلائم اتجاه حضارتنا، هل يمكننا أن نستعير قواعد المسرحية الكلاسيكية أو أسلوب القصيدة الرمزية – مثلا – دون أن نشوه نفوسنا بحشرها فى قوالب لا تناسبها)، تجارب فى الأدب والنقد ص ٢٣، ٢٤ .

٧٤- شكرى عياد: تجارب فى الأدب والنقد، ص ١٠٥، ١٠٦ .

٧٥- ورد هذا المصطلح كثيراً فى خطاب لويس عوض النقدى (١٩٤٦- ١٩٥٣)، انظر فى تحليل ذلك دراستنا: الخطاب النقدى والأيديولوجيا، ص ٩٤، كما استخدم النقاش هذا المصطلح بكثرة فى عدد من كتاباته ، انظر على سبيل المثال كتابه: مقعد صغير أمام الستار، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص ـ ص ١٤٩ – ١٦٤، حيث يتناول مسرحية عبد الرحمن الشرقاوى الفتى مهران ويتكئ على هذا المصطلح كثيراً.

٧٦- شكرى عياد: تجارب فى الأدب والنقد، مرجع سابق، ص ـ ص ١٠٦ ـ ١٠٧ .

٧٧- أحمد رشدى صالح: الأدب الشعبى، مرجع سابق، ص ٢٤ .

٧٨- عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور، مرجع سابق، ص ١٠٨ .

٧٩- انظر مقالات شكرى عياد التى حلل فيها عدداً من النصوص والعروض المسرحية ونشرها فى الدوريات، ثم أعاد نشرها فى كتابه تجارب فى الأدب والنقد. ونشير إلى أن مصطلح العقدة الذى وضعناه بين قوسين فى المتن، من المصطلحات التى اتكأ عليها عياد فى نقده المسرحى التطبيقى.

٨٠- انظر على سبيل المثال:

- مندور: معارك نقدية، مرجع سابق، ص ـ ص ١٧٦ – ١٧٨ .

- لويس عوض: دراسات عربية وغربية، دار المعارف ، ١٩٦٤ ، ص ١٠٦ .

- رجاء النقاش: فى أضواء المسرح، مرجع سابق، ص ـ ص ٩٠ ـ ٩١ .

٨١- انظر فى تفصيل ذلك دراستنا: الخطاب النقدى والأيديولوجيا، مرجع سابق، ص ـ ص ٢٠١-٢٠٩ .

٨٢- انظر: أحمد رشدى صالح : الأدب الشعبى، مرجع سابق، ص ـ ص ١٤ ـ ١٥ .

٨٣- رجاء النقاش: فى أضواء المسرح، مرجع سابق، ص ٩١ .

٨٤- انظر رجاء النقاش: فى أضواء المسرح، مرجع سابق، ص ـ ص ٩٠-٩٨ ، حيث يتناول مسرحية شوقى عبد الحكيم شفيقة ومتولى . وانظر أيضاً كتابه: مقعد صغير أمام الستار، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ، ص ـ ص ٢٤٥-٢٥٠ ، حيث يتناول مسرحية شوقى عبد الحكيم أيضًا حسن ونعيمة، وفى هذين المقالين يتكرر – بصورة لافتة – استخدامه لمصطلحى المادة والخامة، وأحياناً يجمع بينهما فى عبارة واحدة.

٨٥- محمود أمين العالم: الوجه والقناع فى مسرحنا المعاصر، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٣ ، ص ١٥٢ ، ١٥٣ ، من مقاله لا شيء غير الحزن الأسود، وهو

عن مسرحيتى شوقى عبد الحكيم المستخبى وشفيقة ومتولى.

٨٦- رجاء النقاش: مقعد صغير أمام الستار، مرجع سابق، ص ٢٤٦ .

٨٧- رجاء النقاش: فى أضواء المسرح ص ٩١، وكل التعبيرات التى وضعناها بين قوسين فى المتن وردت فى مقال النقاش عن شفيقة ومتولى فى سياق وصفه لمحاولات الكتاب المسرحيين - من غير العرب - الذين اعتمدوا على التراث الشعبى لبلدانهم . وهو يشير إلى لوركا وطاغور، ويصف اعتماد لوركا على التراث الشعبى بكونه (كان يطمح إلى التعبير الشامل عن بلاده وشعبه)ص ٩١ . وبعد أن يشير إلى مسرحيته عرس الدم يصف تجليات البيئة الشعبية فيها بالروح الشعبى، وكذلك يتحدث عن الروح الشعبية عند طاغور الذى كان يريد - فيما يرى النقاش - (أن يخضع المسرح لمضمون هندى وروح شعبية هندية ولذلك لجأ إلى التراث الشعبى الهندى ..... وقد استطاع بالفعل أن يكتب مسرحاً متميزاً له شخصيته الخاصة وفيه رائحة هندية أصيلة لا يمكن أن تختلط بالمدارس المسرحية الغربية)، فى أضواء المسرح ص ٩٢ .

٨٨- غالى شكرى: ثورة المعتزل، دراسة فى أدب توفيق الحكيم، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٦، ص ٢٩٧ .

٨٩- أمير إسكندر: الثورة والمسرح الدرامى، مجلة المجلة، عدد يوليو ١٩٦٥، ص ٢٨، وهو يقول فى المقال نفسه إن الحكيم قد (استمد معظم إطارات مسرحياته القديمة من التراث الشعبى ومن التراث الإغريقى) ص ٢٨ .

٩٠- زكى طليمات، مفاهيم مسرحية للمناقشة، مجلة المجلة، عدد مايو ١٩٦٧، ص ٣٠، ويحتل هذا المقال ص. ص ٢٩ - ٣٥ .

٩١- انظر كتابات مندور، وغالى شكرى، وزكى طليمات ، ورجاء النقاش، المشار إليها فى الهوامش السابقة، وانظر أيضاً: سعد أردش: نحو فكر مسرحى جديد، مجلة الفكر المعاصر، مايو ١٩٦٥، ص. ص ٧٦-٨٨، حيث يدعو إلى (أن نبدأ البحث عن أسس لبناء مسرحى مصرى نابعة من ثقافة شعبنا وتاريخ كفاحه

وفنونه التعبيرية المرتجلة) ص ٧٩ .

٩٢- غالى شكرى: ثورة المعتزل، مرجع سابق، ص ٣٣٩ .

٩٣- غالى شكرى: المرجع السابق ص ٣٣٨ . وانظر تناوله لهذه المسرحية ، ص- ص ٣٣٦ - ٣٤٤ .

٩٤- انظر: فاروق عبد القادر: اتجاهات ثورية فى المسرح المصرى: يوسف إدريس، مجلة المسرح، عدد يوليو ١٩٦٤، ص- ص ٤٤ - ٤٥ ، والمقال يحتل صفحات ٣٨ - ٤٥ .

٩٥- انظر أيضًا: أمين العالم: الوجه والقناع، مرجع سابق، ص- ص ١٥٢- ١٤٣ حيث يتناول مسرحيتى شوقى عبد الحكيم شفيقة ومتولى والمستخبى.

٩٦- انظر تحليلا مفصلا لهذه الظواهر فى دراستنا: الخطاب النقدى والأيديولوجيا، مرجع سابق، ص- ص ٢٣٦ -٢٤٠ .

٩٧- للتمثيل على هذه الظاهرة: انظر مقال النقاش عن مسرحية شفيقة ومتولى فى كتابه فى أضواء المسرح ص- ص ٩٠- ٩١ . فبعد أن يشير النقاش إلى أهمية استلهام التراث الشعبى، ويقدم أمثلة مختلفة من الآداب الأوروبية والهندية، انظر ص- ص ٩٠-٩٤، يأخذ فى البحث عن عناصر الشكل المسرحى فى مسرحية شوقى عبد الحكيم، فيرصد سكون الصراع، وجمود الموقف المسرحى الحركة، مما أدى - فيما يرى النقاش - إلى تسطح الشخصية الرئيسية فى المسرحية، انظر المقال ص- ص ٩٤ - ٩٨ . وإذا كان النقاش قد أشار إلى بعض التأثيرات الغربية المحتملة على مسرحية شوقى عبد الحكيم، فإنه لم يحاول الكشف عن تأثيرات التراث الشعبى عليها، واكتفى بالحديث العام، بينما غيّب تماماً السؤال المنطقى فى هذه الحالة، وهو هل نبحث - فى حالة دراسة مسرحية تعتمد على التراث الشعبى أو على الأشكال التمثيلية الشعبية - عن نفس العناصر الدرامية أو المسرحية التى نبحث عنها فى مسرحية لا تعتمد على ذلك التراث أو تلك الأشكال، ونشير إلى أن كل دراسات ومقالات العالم وغالى شكرى وفاروق عبد

القادر المذكورة في الهوامش السابقة لا تختلف في ذلك عن مقالات النقاش.

٩٨- رجاء النقاش: في أضواء المسرح ، ص ٩٤ .

٩٩- نرى أن هذه السلبيات قد تركت تأثيرات متعددة على دراسات الأدب الشعبي (١٩٤٥ - ١٩٦٧)، وأنها ترتد إلى طبيعة النشأة التاريخية لهذه الدراسات في المجتمع المصري، ويحتاج ذلك إلى دراسة متخصصة وجادة.

١٠٠- انظر على سبيل المثال:

- فاروق خورشيد ومحمود ذهني: فن كتابة السيرة الشعبية، الطبعة الثانية، دار الشروق، القاهرة، بيروت ١٩٨٠، ص ١٧٤، ١٧٥، ٢١٥، ٢١٧، ٢١٨ .وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب ١٩٦١ .

- محمود ذهني: سيرة عنترة، طبعة دار المعارف ١٩٨٤ . وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة ١٩٦١ .

١٠١- انظر: فاروق خورشيد: في الرواية العربية : عصر التجميع، مرجع سابق، ص ١١٩، ١٣١ - ١٣٣، ١٣٥، ١٤٦، ٢٠٦ . وانظر فصل الملاحم الشعبية ص - ص ١٦٢ - ١٧٦ .

١٠٢- انظر فاروق خورشيد ومحمود ذهني: فن كتابة السيرة الشعبية، مرجع سابق، ص - ص ١٥٢، ١٥٣ .

١٠٣- انظر: عبد الحميد يونس: الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، مرجع سابق، ص - ص ١٥٢ - ١٥٣ .

- وانظر أيضاً كتابه: الظاهر بيبرس في القصص الشعبي، المكتبة الثقافية، عدد ١٢٨، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، أغسطس ١٩٦٥، فصل المسرح والجمهور، ص - ص ٢٦-٢٨، فصل مسرح ليلى مقفل ص - ص ٢٩-٣٧، فصل الكاتب المسرحي، ص - ص ٦٠-٦٤، فصل فن المحدث المحترف ص - ص ٣١ - ٥٠ .

١٠٤- انظر بعض المواضع التي تواترت فيها هذه الفكرة في دراسات الأدب الشعبي:

– أحمد رشدى صالح: الأدب الشعبى، مرجع سابق، ص ٢٧، ٥٣، ٥٤ .

– عبد الحميد يونس: الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى ص ١٧٥ وما بعدها.

– عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور، مقال : الأدب الشعبى: مقوماته ووظائفه، ص ١٠٨ .

١٠٥– عبد الحميد يونس: الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى، مرجع سابق ص ١٠ .

١٠٦– انظر: عبد المنعم تليمة: النقد العربى، مدخل الكتاب وعنوانه: النقد العربى الحديث، بحث فى الأصول والاتجاهات والمناهج، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٤، ص ـ ص ٤٨٠ – ٤٨١ .

١٠٧– سلامة موسى: البلاغة العصرية واللغة العربية، المطبعة العصرية، ١٩٤٥، ص ١٧ . ويجدر أن نشير إلى أن مقالات هذا الكتاب قد نشرت فى الدوريات قبل ذلك التاريخ.

١٠٨– سلامة موسى: البلاغة العصرية واللغة العربية، ص ٤٦ .

١٠٩– المرجع السابق، ص ١١ .

١١٠– نفسه ، ص ١٧ .

١١١– أحمد مرسى: مقدمة كتاب عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور، ص ٤ .

١١٢– المرجع السابق، ص ـ ص ٤ ـ ٥ .

١١٣– محمد مندور: مسرحيات عزيز أباظة، محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة ١٩٥٨، ص ٣١.

١١٤– انظر ذلك بالتفصيل فى : الخطاب النقدى والأيديولوجيا، مرجع سابق، فصل أداة المسرح /اللغة، ص ـ ص ٢٧٧ – ٣١١ .

١١٥– انظر أحمد رشدى صالح: الأدب الشعبى، مرجع سابق، ص ـ ص ٥٣ ـ ٥٤ .

١١٦– انظر: عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور، مرجع سابق، ص ١٠٨ .

١١٧- محمد مندور: في المسرح المصري المعاصر، دار نهضة مصر، دون تاريخ، ص ٢٠٤، مقاله عن مجموعة مسرحيات تيمور خمسة تنسيق وخميسة ص. ص ٢٠٤ ـ ٢٠٥، ويمتدح مندور تيمور لقيامه بإعادة كتابة تلك المسرحيات بالفصحى - بعد أن كان قد كتبها بالعامية - ويعلل مندور ذلك بإمكانية تقبل هذه المسرحيات في البلدان العربية الأخرى.

١١٨- فَصَّل الشوباشي وجهة نظره في كتابه : الأدب ومذاهبه من الكلاسيكية الإغريقية إلى الواقعية الاشتراكية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، فصل لغة الحوار في القصة ص. ص ٢٠١-٢٠٦، وقد نشر هذا الفصل للمرة الأولى مقالا بجريدة الشعب عدد ٣ أكتوبر ١٩٥٨ .

١١٩- انظر الشوباشي: المرجع السابق، نفس الصفحات، وانظر أيضًا آراء رجاء النقاش في كتابه: أدباء ومواقف، منشورات المكتبة العصرية، بيروت ١٩٦٦، ص. ص ٥٥ - ٦٢، ٦٣ - ٧٢، وقد ترددت أفكاره في سياق مناقشته دعوة سعيد عقل إلى كتابة العربية بالحروف اللاتينية.

١٢٠- لويس عوض: مقدمة ديوانه بلوتولاند، مرجع سابق، ص. ص ١٢ ـ ١٣ .

١٢١- انظر: لويس عوض، المرجع السابق، حيث قدم عدداً من قصائده بالعامية المصرية، وانظر أيضاً كتابه: مذكرات طالب بعثة، الكتاب الذهبي، روزاليوسف، نوفمبر ١٩٦٥ .

١٢٢- لويس عوض: مذكرات طالب بعثة، مرجع سابق ص. ص ١٦ ـ ١٧ .

١٢٣- انظر: لويس عوض : الثورة والأدب ، طبعة روز اليوسف، ١٩٧١، ص. ص ٢٨٤ - ٢٩٧، وعنوانه هدف قومي إحياء مسرح القافية ومسرح اشمعنى، وهو عن مسرحية الفرافير.

١٢٤- انظر: عبد القادر القط: قضايا ومواقف، مرجع سابق، ص. ص ٢١٠ -٢١١، ٢١٥ -٢٢٦، من مقاليه : قضايا المسرح العربي، وحول التأليف المسرحي.

١٢٥- القط: قضايا ومواقف، ص ٢٢٥ .

١٢٦ – أحمد رشدى صالح: الأدب الشعبى، مرجع سابق، ص ٥١ .

١٢٧ – أحمد رشدى صالح: المرجع السابق، ص ٢٢ .

١٢٨ – انظر: أحمد رشدى صالح، المرجع السابق، ص ـ ص ٥١ – ٦٩، حيث يقوم بذلك الدرس، ونشير إلى عبارة (مراحل مختلفة من النشوء والنمو والاكتمال) قد وردت فى ص ٤٨ من كتابه، بينما ورد تعبير نفسية الشعب فى تلك الصفحات المشار إليها فى بداية هذا الهامش.

١٢٩ – سلامة موسى: الأدب للشعب، مكتبة الأنجلو ١٩٥٦، ص ٢٩ .

١٣٠ – توفيق الحكيم: مسرحية الصفقة، البيان الملحق بها، طبعة مكتبة الآداب، ١٩٨١، ص ١٥٦ . وقد نشر الحكيم هذه المسرحية للمرة الأولى عام ١٩٥٦ .

١٣١ – انظر الحكيم: البيان الملحق بمسرحية الصفقة ص ١٥٦ .

١٣٢ – الحكيم ، المرجع السابق، ص ١٥٦ .

١٣٣ – الحكيم، نفسه، ص ١٥٧ .

١٣٤ – نتوقف هنا أمام نقد محمد مندور ومحمود أمين العالم لهذه التجربة لأنهما يمثلان التيارين الأساسيين داخل الاتجاه، كما أنهما كانا أكثر نقاد هذا الاتجاه اهتماماً بنقد تلك التجربة.

١٣٥ – انظر هذه المواضع المختلفة فى كتابه مسرح الحكيم وهى: –

- مشكلة اللغة ، ص ـ ص ١٢٣ – ١٢٦ .
- اللغة الثالثة التى اخترعها توفيق الحكيم، ص ـ ص ١٤١ – ١٤٥ .
- مواضع أخرى، منها ص ١٩٠ .

١٣٦ – انظر مندور: مسرح توفيق الحكيم ص ١٢٥ .

١٣٧ – مندور: المرجع السابق ص ١٤٣ .

١٣٨ – مندور: مسرح توفيق الحكيم، ص ـ ص ١٤٤ ـ ١٤٥ .

١٣٩- محمود أمين العالم: الوجه والقناع ص ١٨٩ . ويفصل العالم هذا الرأى بقوله: (لقد نجح الحكيم فى هذه التجربة الملهمة أن يزيل من التركيب اللغوى الفصيح بعض ما يثقل خطواته من عناصر لم تعد تستخدم فى المخاطبة، ونجح فى أن يزيل من التركيب العامى بعض ما يباعد بينه وبين التركيب الفصيح، وأقام من هذا لغة تجمع بين التركيب الفصيح والعامى، وتقارب بينهما فى غير افتعال، وهو لم يقف فى تجربته عند حدود الكلمات العامية ذات الأصول العربية، ولا اقتصر على الكلمات الفصيحة المتداولة، فلم تكن القضية عنده هى قضية تلقيح اللغة الفصيحة بكلمات عامية، أو قصر اللغة العربية على كلماتها الفصيحة، بل كانت القضية عنده أولا وقبل كل شىء قضية نظم لغوى، قضية تركيب لغوى استطاع به أن يخلق بالفعل تقارباً طبيعيًا بين اللغتين العامية والفصحى) ص ١٩ .

١٤٠- انظر المرجع السابق ص ١٩ حيث يقول العالم: (ولقد استعان توفيق الحكيم لتحقيق هذا بعدة وسائل، فتخلص فى جملته الفصيحة من أن المصدرية، ومن لم النافية ومن حروف العطف والأسماء الموصولة، وتجنب التثنية فى الأفعال والأسماء، وباعد بينه وبين حروف الإشارة ومواضع التنوين، واستعان بما النافية وتوسع فى استخدام التقديم والتأخير فى العبارة وبغيرها من الوسائل النحوية والبلاغية، وخرج من هذا كله بلغة فصيحة العبارة إلى حد كبير، ولكنها فى الوقت نفسه ليست غريبة عن العبارة العامية المتداولة، بل تصلح للنطق بمختلف اللهجات الإقليمية) .

١٤١- العالم: الوجه والقناع ص٢٠ .

١٤٢- مندور: مسرح توفيق الحكيم ص ١٤٤ . وقارن هذا النص بنص العالم (إن هذه اللغة المسرحية الموحدة التى ينادى بها توفيق الحكيم هى ذات لغتنا الاجتماعية، ذات الكلمة التى ننطق بها وذات التركيب اللغوى الذى نصوغه ، إنها مجرد محاولة لتخليص اللغة من الزوائد والتعقيدات التى تبعد باللغة عن الواقع الحى) الوجه والقناع ص ٢٠ .

١٤٣- انظر، مندور: مسرح توفيق الحكيم ص ١٤٣ ، العالم : الوجه والقناع ص- ص ٢٠ - ٢١ .

١٤٤- انظر محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبى، الطبعة الأولى، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٩ ، مقال: حوار الحكيم وتجربة اللغة الثالثة، ص- ص ٢٣١ -٢٦٠ ، حيث ينتهى العبد إلى النتيجة المذكورة فى المتن، وحين درس لغة الحكيم فى مسرحياته التى استخدم فيها تلك اللغة الثالثة ص- ص ٢٤٤ -٢٥٨ ، فإنه قد كرر أكثر من مرة أن اللغة المستخدمة فيها ليست إلا مستوى من مستويات العامية، انظر ص٢٤٧ ، ٢٥٣ ، ٢٥٤ .

١٤٥- انظر: شكرى عياد : تجارب فى الأدب والنقد، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٧ ، مقال لغة الفن أولا، ص- ص ٢٩١ -٢٩٨, وانظر أيضاً مندور: مسرح توفيق الحكيم ص ١٢٦ .

١٤٦- شكرى عياد، تجارب فى الأدب والنقد، ص ٢٩٤ ، ٢٩٥ .

١٤٧- ثمة نماذج مختلفة يمكن الإشارة إليها، ومنها:

- غالى شكرى: ماذا أضافوا إلى ضمير العصر، دار الكاتب العربى ١٩٦٧ ، من مقال موسم يذهب وآخر يجىء، ويتناول فيه أهم عروض مسرحيات موسم ١٩٦٤ ، ومنها مسرحية حلاق بغداد لألفريد فرج، ويجعل من ازدواجية لغتها عاملا من عوامل نجاحها.

- لويس عوض: الثورة والأدب: مقال بين عدالة التوزيع وعدالة الهنك والرنك ص- ص ٢٦٠ - ٢٦٦ ، حيث يتناول مسرحية الشبعانين لأحمد سعيد، ويقول إن (أحمد سعيد نجح فى تجربة جديدة أعتقد أنه أول من أجراها على المسرح المصرى، وهى تجاور الفصحى والعامية فى لغة الحوار، فشخصيات السادة عنده تتكلم بالفصحى، وشخصيات الغوغاء تتكلم بالعامية، وقد مكنته هذه الحيلة من أن يستغل مرونة العامية من دون الفصحى فى التعبير عن الفكاهة مع المحافظة على وهم الجو التاريخى الذى تجرى فيه أحداث المسرحية، أقول إنه نجح فى هذه التجربة لأن المشاهد لا يحس بأى قلق فى هذا التجاور غير المألوف طوال المسرحية) ص ٢٦٠ . ومن المهم الإشارة هنا إلى أن لويس عوض - رغم رصده لهذا الجانب الإيجابى فى تلك المسرحية - لا يختلف عن معظم نقاد

الاتجاه الاجتماعي في رفضه الدلالة السلبية التي تنطوي عليها هذه المسرحية.

١٤٨- انظر بالتفصيل دراستنا: الخطاب النقدي والأيديولوجيا، فصل الأيديولوجيا، ص- ص ٣١٣ -٣٣٩ .

١٤٩- انظر: نبيه عبد الله بيومي: تطور فكرة القومية العربية في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥، ص- ص ٢٥٨ - ٢٥٩ .

١٥٠- جمال عبد الناصر: وثائق ثورة يوليو: فلسفة الثورة، طبع اللجنة العربية لتخليد القائد جمال عبد الناصر، دون تحديد للناشر أو تاريخ النشر، والدائرتان الأخريان اللتان طرحهما هما: الدائرة الإسلامية والدائرة الأفريقية.

١٥١- شكري عياد: الحضارة العربية، المكتبة الثقافية، عدد ١٧، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧، ص١١ .

١٥٢- انظر المرجع السابق، ص- ص ١١ - ١٢ .

١٥٣- محمد مفيد الشوباشي: العرب والحضارة الأوربية، المكتبة الثقافية، عدد ٤٣، أغسطس ١٩٦١، ص ٤٨ . والجدير بالملاحظة أن الجملة التي أوردناها في المتن هي عنوان فصل يمتد من ص ٤٨ إلى ص ٥٧ .

١٥٤- انظر المرجع السابق، ص ٥٢ .

١٥٥- يقول الشوباشي بعد أن بيّن تحقق حرية الفكر لدى العرب وتأثير انتقالها إلى أوربا: (أما أهم ما يميز عصور الازدهار فهو حرية الفكر، حرية مناقشة جميع المشكلات التي تهم الإنسان وتشغل باله، فمن احتكاك المناقشة الحرة ينبثق النور الذي يجلو الحقائق أو يجلو جانبًا منها، أو يشحذ الفكر على أقل تقدير وينميه، وبذلك تتحرك عجلة التطور الحضاري، ثم تسرع خطاها)، العرب والحضارة الأوربية ص- ص٥٢ - ٥٣ . ومن الملاحظ أن قرن الشوباشي بين حرية الفكر من ناحية، وتقدم العلم من ناحية ثانية قد جعله يوشك أن يصرح بضرورة العلمانية من أجل تقدم المجتمع وبناء الحضارة، انظر المرجع نفسه، ص ٥٣ .

١٥٦ – هذا ما تدل عليه كثير من كتاباته، ومنها على سبيل المثال:

أ– مقدمة كتابه: في أزمة الثقافة المصرية، دار الآداب، بيروت ١٩٥٨، ص ـ ص ١٠ – ١٤ .

ب– مقالات متعددة في كتابه : أدب وعروبة وحرية، وتكاد تستغرق معظم حجم الكتاب، وهي : الوجدان القومي والوجدان الاشتراكي ص ـ ص ٥–١٢ . ثم أربع مقالات تحمل عنوان القوميون السوريون والأدب تحتل الصفحات ٤٧ – ٥٤، ٥٥ –٦٢، ٦٣ –٧٠، ٧١ –٨٢ . وقد قام في أولاها بعرض أفكار القوميين السوريين ورد عليها، بينما قام في المقالات الثلاث التالية بدراسة أدبهم، ثم مقال: القومية العربية و الخياليون ص ـ ص ٨٩ –١٠٢ ، وهو مناقشة لآراء نازك الملائكة حول القومية العربية.

١٥٧– رجاء النقاش: في أزمة الثقافة المصرية ص١٣ . ومن المهم الإشارة إلى أن المقصود من تعبير المجتمع في النص المنقول، السلطة غالباً.

١٥٨– من الجدير بالملاحظة أن مقالات هذا الكتاب نشرت في الدوريات بداية من ١٩٥٤ وما بعدها.

١٥٩– المرجع السابق، ص ١٣ .

١٦٠– النقاش: أدب وعروبة وحرية ، ص ٧١ .

١٦١– انظر: محمود أمين العالم: معارك فكرية، دار الهلال، ١٩٦٦ ، ص ٢٠٠ ، من مقاله أكثر من طريق إلى الاشتراكية.

١٦٢– العالم: المرجع السابق، ص ٢٠٠ .

١٦٣– انظر: جمال عبد الناصر: الميثاق الوطني، طبع الهيئة العامة للاستعلامات، دون تاريخ، باب الوحدة العربية، ص ـ ص ١٣١ – ١٣٨ . وانظر أيضًا: السيد ياسين: تحليل مضمون كتابات الفكر القومي العربي، ضمن كتاب : القومية العربية في الفكر والممارسة، إصدار مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٠، ص ٩٥ .

١٦٤- استخدم غالي شكري تعبير الوطنية المصرية ليصف الدعوة إلى القومية المصرية لدى لويس عوض، انظر: غالي شكري: رؤيا في مشروع لويس عوض، ضمن كتاب لويس عوض مفكراً وناقداً ومبدعاً، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠، ص ١٠٣ .

١٦٥- انظر: لويس عوض: دراسات عربية وغربية، مرجع سابق، مقال زوبعة في فنجان، ص. ص ١٥٩ - ١٦٤ .

١٦٦- يؤكد لويس عوض على انعدام التناقض بين القومية الإنسانية، ويكرر ذلك كثيراً في كتاباته، انظر على سبيل المثال:

أ- الاشتراكية والأدب، الطبعة الثانية، دار الهلال ١٩٦٨ .

ب- الجامعة والمجتمع الجديد، الدار القومية ١٩٦٤ .

١٦٧- انظر: فؤاد حسنين: قصصنا الشعبي، مرجع سابق.

- فاروق خورشيد: فن كتابة السيرة الشعبية، مرجع سابق. وانظر أيضاً كتابه: في الرواية العربية، عصر التجميع، الطبعة الثالثة، دار الشروق ١٩٧٥، وقد صدرت طبعته الأولى عام ١٩٥٩ .

١٦٨- عبد الحميد يونس: الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، مرجع سابق، ص ١٧٨ .

١٦٩- عبد الحميد يونس: الهلالية، ص ١٧٩ .

١٧٠- المرجع السابق ص ١٧٩ .

١٧١- انظر: عبد الحميد يونس: الهلالية ص. ص ١٧٨-١٨٤، وانظر تحليله لعدد من الشخصيات الرئيسية والأنماط في السيرة ص. ص ١٨٤ - ١٩٦، حيث يكشف - في حدود المنهجية التي يستند إليها وفي حدود الأدوات التحليلية التي كان يستخدمها - عن ملامح هذه الشخصيات وتأثير البيئة المصرية في صياغتها.

١٧٢- فاروق خورشيد: أضواء على السير الشعبية، المكتبة الثقافية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، يناير ١٩٦٤، ص ـ ص ٢٠ ـ٢١ . ومصطلح ضمير الشعب هو المصطلح الذى كان خورشيد يتكئ عليه فى هذا الكتاب. وانظر أيضًا: محمود ذهنى: سيرة عنترة ، ط ٢ ، دار المعارف ١٩٨٤، ص ـ ص ٣٠٢ - ٣٢٣ حيث يدرس المضامين السياسية والاجتماعية فى سيرة عنترة، وتبدو المضامين السياسية - خاصة - تجليًا للروح القومية السارية فى هذه السيرة.

١٧٣- فاروق خورشيد: أضواء على السير الشعبية ص ـ ص ٢٧ ـ ٢٨ .

١٧٤- محمد مندور: معارك أدبية، مرجع سابق، مقال الأدب الشعبى فى مخالب السياسة ، ص ـ ص ١٩٦ - ١٩٨ .

١٧٥- رجاء النقاش: في أضواء المسرح، مرجع سابق، ص ١٠٩ . وكل التعبيرات التى وضعناها فى المتن بين قوسين تعبيرات وردت في كتاب النقاش المشار إليه فى هذا الهامش.

١٧٦- انظر، على سبيل المثال، دراستى عبد المحسن بدر ومحمد يوسف نجم المشار إليهما فى الهامش الأول؛ حيث يكشف كل منهما عن التأثيرات السلبية لأنواع الأدب الشعبى وأشكاله على نصوص الرواية (لدى عبد المحسن) ونصوص المسرح (لدى نجم) ، وهذا يرجع - فيما نرى - إلى أنهما - كغيرهما من نقاد المرحلة (١٩٤٥ -١٩٦٧) كانا ينطلقان من تصور أن الأشكال الغربية الرسمية فى الرواية والمسرحية هى الأشكال النموذجية.

المؤلف

- د. سامى سليمان أحمد.

- أستاذ النقد العربى الحديث المساعد بكلية الآداب، جامعة القاهرة.

- **صدر له:**

١- الخطاب النقدى والأيديولوجيا: دراسة للنقد المسرحى عند نقاد الاتجاه الاجتماعى فى مصر (١٩٤٥-١٩٦٧)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠١ . الطبعة الثانية ، دار الآفاق العربية، القاهرة، ٢٠٠٨ .

٢- كتابة السيرة النبوية عند رفاعة الطهطاوى: دراسة فى التشكيل السردى والدلالة، دار الثقافة العربية، ٢٠٠٢ .

٣- خطاب التجديد النقدى عند أحمد ضيف مع النص الكامل لكتابه مقدمة لدراسة بلاغة العرب، مكتبة الآداب، ٢٠٠٣ .

٤- مدخل إلى دراسة النص الأدبى المعاصر، مكتبة الآداب، ٢٠٠٣ . الطبعة الثانية، مكتبة الآداب،٢٠٠٦ .

٥- الذات وحلم تغيير الواقع: قراءة فى قصيدة الجامعة لمحمد سليمان، مكتبة الآداب، ٢٠٠٤ .

٦- البداية المجهولة لتجديد الدرس النحوى فى العصر الحديث، مكتبة الثقافة الدينية، ٢٠٠٤ .

٧- ببليوجرافيا كتابات محمد مندور، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥ .

٨- حفريات نقدية : دراسات فى نقد النقد العربى المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٦ .

٩- شوقى على المسرح ، تأليف إدوار حنين ، تحقيق ودراسة ، المركز القومى للمسرح، القاهرة، ٢٠٠٦ .

١٠- المروءة والوفاء، مسرحية شعرية تأليف خليل اليازجي، تحقيق ودراسة المركز القومي للمسرح، القاهرة، ٢٠٠٦ .

١١- أنا الغريق ، رواية تأليف أحمد ضيف، تحرير وتقديم ودراسة، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ٢٠٠٨ .

هذا الكتاب

إن تراكم الكتابات النقدية المتصلة بالأنواع الأدبية الحديثة يثير لدى دارسى النقد العربى الحديث والمعاصر الدوافع لمساءلة هذه الكتابات وتعريضها لوجوه من التحليل تبتغى قراءتها من منظورات تجمع بين إعادة وضعها فى سياقات تولدها الأولى ، من ناحية ، وتعريضها لضروب من التأويل من ناحية أخرى . ولايعنى هذا أن الدارس المعاصر يتوجه نحو تقديم تاريخ " موضوعى" للمادة النقدية التى يتوقف إزاءها ، بل تعنى أنه يعيد تركيب السياقات الثقافية والفكرية التى تولدت فيها تلك المادة من منظور يعى دور الذات القارئة فى تشكيل تلك السياقات ، وبضرب من الوعى بحيوية الذات القارئة من حيث اقتدارها على صياغة تلك السياقات فى ضوء التعامل مع عناصرها تعاملا مرنا . إن هذا الضرب من الوعى نتاج إدراك أمرين ، هما أقرب إلى المسلمات الفكرية التى أصلتها ضروب الممارسة النقدية المعاصرة ، مفادها تعدد الإمكانات التى تنطوى عليها عمليات بلورة السياقات الثقافية المؤطرة للممارسة النقدية ، وإدراك أن تواص[illegible] النقدية - بوصفها نمطا من الممارسة الثقافية الاجتماعية - يجعل [illegible] مع الماضى أو التراث الثقافى جدلا مع الحاضر أو اللحظة الثقا[illegible] لأن وجوه الامتداد والتلاقى بينهما أكبر من أن تحتاج إلى تعليل [illegible]

ISBN 978-977-05-0000-2
9 789770 500002

